العولمة والثقافة (2)

□ مالك صقور

تناولت في الحديث السابق آراء بعض الكتاب العرب والأجانب في ظاهرة (العولمة والثقافة)؛ وختمت برأي د. حسن حنفي ووجهة نظره فيما يخص الثقافة العالمية التي هي من وجهة نظره ما هي إلا أسطورة لا وجود لها، مع أنه يقول، لا توجد ثقافة عالمية واحدة إلا ثقافة المسيطر الذي يمتلك أدوات إبداعها، ونشرها(1). لأن الثقافة من وجهة نظر حنفي، لا تكون إلا خاصة ومرتبطة بحضارة، وشعب، ولغة ومرحلة تاريخية. وهذا رأي صحيح، وينطبق مع تعريف إعلان مكسيكو للثقافة، والذي ذكرته في الحديث السابق، الذي يركز على مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية الخاصة، التي تميز مجتمعاً بعينه أو فئة اجتماعية بعينها، بالإضافة إلى الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم والأعراف والتقاليد والمعتقدات أيضاً. من هنا، يصح قول حنفي، لا توجد ثقافة عالمية، وهي أسطورة، وأقول: ليست الثقافة العالمية أسطورة، بل هي خرافة. ولكي لا يختلط هذا الكلام على القارئ، يجب التفريق بين استقبال ثقافة الآخر المسيطر، وبين الثقافة الوطنية، المتجذرة بأرض الوطن وتربته، لأن الثقافة الوطنية تنبع من الهوية الوطنية، وليس من التغريب الثقافي(2). وللإيضاح أكثر، أعيد قول حنفي: "فالثقافة العالمية أسطورة لا وجود لها، خلقتها أجهزة الإعلام الغربية حتى يتم تطويع الخارجين على سلطان الغرب"(3).

والدكتور حسن حنفي، يعد أن "النخبة لا تكون إلا وطنية تعبر عن رؤية حضارتها الخاصة، ولا توجد نخبة عالمية إلا نخبة الارتزاق، مثل خطاب البنك الدولي الذي يعطي وصفات للتنمية لكل المجتمعات بصرف النظر عن خصوصياتها. وهي النخبة المنعزلة عن أوطانها بعد الهجرة منها، ولو كانت تحمل الجنسية المزدوجة فجنسيتها الوطنية للفولكور. وجنسيتها الدولية للعمل والربح والشهرة"(4) ويتابع حنفي قوله: إن المثقف على التخوم، الذي يجمع بين ثقافتين لا يعني أنه مثقف عولمي، فولاؤه للثقافة الخاصة، ويستعمل ثقافة الآخرين كأدوات لتنمية ثقافة الأنا، كما فعل الحكماء القدماء: الكندي والفارابي وابن سينا وابن باجة، وابن طفيل وابن رشد"(5).

وهكذا يعد د.حنفي، أن ثقافة الآخر علوم الوسائل، وثقافة الأنا علوم الغايات. أما المثقف العولمي الحالي فثقافة الآخر علوم غايات، وثقافة الأنا صارت من مقتنيات المتحف، وقد ولى عصرها، وانقضى زمنها فلا وجود لها في الزمن الراهن. من هنا، نجد الهجوم على التراث والميراث، بحجة الحداثة، والعصرنة، والعالمية، والعولمة وصولاً إلى محو الثقافة الوطنية.

كان لابد من هذه المقدمة، تمهيداً للحديث عن كتابين لاقيا رواجاً بين القرّاء: الكتاب الأول: (من الحداثة إلى العولمة) تأليف: ج تيمونز روبيرتس وأيمي هايت. والكتاب الثاني: (العولمة والثقافة) تأليف: جون توملينسون.

* * *

يطرح كتاب (من الحداثة إلى العولمة) أسئلة عديدة، منها: لماذا تكون الدول الفقيرة فقيرة؟ ماذا عليها أن تفعل لتقلب وضعها؟ ماذا يمكن أن يحدث للدول والأفراد عندما ينتقلون من التخلف إلى الحداثة؟ ماذا يعني بكل الأحوال أن تتطور وأن تصير حداثياً؟ ما هي التأثيرات الاجتماعية لعملية التكامل الاقتصادي والثقافي والسياسي الشاملة المسماة بالعولمة؟

ينطلق مؤلفا الكتاب من نظرة طبقية إلى أحوال العالم. من خلال مشاهدات سفينة طوافة فاخرة بحجم مدينة صغيرة تمخر باتجاه ميناء (مداري)، حيث يصفان حياة الناس الفقراء الذين يعيشون في أكواخ بسيطة، ذات أرضية ترابية، ومن ثم إقامة سدود ضخمة تغرق حقولاً واسعة، لكي تزود مصانع التصدير والمدينة الحديثة بالطاقة الممتدة خطوطها مباشرة فوق رؤوس الريفيين الفقراء الذين يعيشون في قرى غارقة في الظلام. كما ويصفان "أطفال شوارع حفاة يلمعون سيارة مرسيدس جديدة تقف خارج المباني العالية للحكومة والشركات"(6).

ويرى المؤلفان، أن هذا كله، يضعنا أمام تناقضات وتباينات حادة، سببه تفاوت التنمية الاقتصادية والتغير الاجتماعي وأما بعض المشاهدات التي ذكرت: "فإنها ليست إلا نماذج مصغرة على اللامساواة القائمة بين العالمين الموجودين على كوكبنا: ما يسمى بالعالم المتقدم والعالم

المتخلف، العالم الأول والعالم الثالث، البلاد الفقيرة والبلاد الغنية، والانقسام الكبير ضمن كل دولة فقيرة هو أشد ترويعاً، لأن البيانات هنا شديدة الاقتراب بعضها من بعض"(7).

تحت عنوان: (التحول إلى الحداثة)، يطرح المؤلفان السؤال التالي: لماذا تبقى بعض البلاد فقيرة ومتخلفة على الرغم من الانفتاح على الرأسمالية وعلى مظاهر أخرى للحياة الحديثة؟

ويجيب المؤلفان أنه بعد الحرب العالمية الثانية، وجدت الولايات المتحدة نفسها وحيدة على قمة بنية القوة العالمية. كانت الأمة الوحيدة، من كلا جانبي الحرب، لم تصب بنيتها التحتية من طرقات وجسور وأبنية ومصانع وبنوك بأذى، كما كان لها شبه احتكار للتقانات الحديثة، والصناعات، وهذا جعلها في وضع يؤهلها لإنتاج السلع التي تباع بسعر عال في أرجاء العالم. لكن ذلك، يبقى محصوراً ضمن أراضيها، دون تفعيل الاقتصاد وشراء هذه المنتجات. وكانت مساعدة أوروبا وآسيا على استعادة عافيتها هي الشيء الصحيح المفترض القيام به، والفشل في القيام بذلك قد يخاطر بالسماح للشيوعية بالانتشار. لذلك، وضعت خطة (مارشال) لمساعدتهم في إعادة البناء(8).

ويؤكد مؤلفا الكتاب، أن أحد شواغل البلدان الغنية، هو ما سيحل ببلايين الناس الذين يعيشون في البلاد الفقيرة، والحديثة الاستقلال في نصف الكرة الجنوبي، وهذا يقترن بالاهتمام برفاه شركائها التجاريين والعسكريين الواضحين في أوروبا. "فمن طرف كان هناك تخوف بين الناس في البلدان الغنية من نوع الاضطراب الذي يمكن أن ينتج عن مثل ذلك الفقر الواسع الانتشار، في عالم الحداثة والرخاء الاقتصادي في نهاية القرن العشرين، ومن طرف آخر، كان هناك تهديد أعظم وأكثر وضوحاً. الاتحاد السوفيتي، الذي قدم حلاً للتنمية كانت له قدرة جذب قوية للجمهور" ويتابع المؤلفان توضيحهما للحرب غير المعلنة والتي أطلق عليها الحرب الباردة، بين الشرق والغرب، بين الإمبريالية والاشتراكية: "كان السياسيون وخبراء التنمية والأكاديميون والجمهور خائفين من أن تقرر الشعوب في أمريكا اللاتينية وأفريقيا أن الشيوعية طريق للتنمية أكثر ضماناً من الرأسمالية، ورداً على ذلك قدمت نظريات التنمية التي ولدت في الخمسينيات والستينيات في الولايات المتحدة الأمريكية حلاً لا شيوعياً، واضحاً للفقر والتخلف"(9).

وينتهي المؤلفان إلى النتيجة التالية: "يذهب بعض منظري "ما بعد الحداثة" إلى أن الثقافة أصبحت الآن أكثر أهمية من الاقتصاد في قيادة التغير الاجتماعي. وفي الحقيقة ربما كان الأمر كذلك دائماً، كما سيرد في صفحات تالية، سوف تخفق تحليلات التنمية، التي تهمل بالكامل المتغيرات الثقافية بين الأمم حتى داخلها، في تقديم إجابات كاملة عن السؤال "لماذا تتباعد الأجزاء المختلفة للعالم؟"(10).

يجد القارئ في هذا الكلام رداً على (القرية الكونية)، لأن الإبقاء على سياسة التنمية غير المتكافئة بين البلدان الغنية والفقيرة هو ابتعاد الأجزاء من العالم عن بعضها بعضاً، ومن هنا، أيضاً يجد القارئ، أنه لابد من التغيير الاقتصادي، الحداثي، من وجهة منظري الغرب لابد من تغيير ثقافي.

يستعرض المؤلفان: نظريات التبعية والنظم العالمية، ومن ثم من التبعية إلى العولمة وظهور "الليبرالية الجديدة".

يقول المؤلفان: "خرج فكر "ما بُعدَ الحداثة" بالتوازي مع الجدل الاقتصادي الدائر بأن هناك بعض التغيير العميق يحدث في العالم، وترى الحداثة أن هناك واقعاً وتقدماً ملموسين يمكن وصفهما بـ "الطرق العلمية والعقلانية للمجتمع الغربي" و"أنه ليس هناك شكل وحيد للتنظيم الاجتماعي يُعدُّ معياراً لما يعنيه أن تكون متقدماً أو حتى عقلانياً، طريقة أخرى واجه بها منظرو ما بعد الحداثة الحكمة التقليدية لنظرية التنمية، وهي جدلهم بأن الاقتصاد ليس هو ما يحدد الثقافة في عصرنا، بل أن الثقافة هي التي تدفع إلى التغيير الاقتصادي"(11).

يقع كتاب "من الحداثة إلى العولمة" في جزءين ويضم الجزءان: ثلاثة وعشرين فصلاً: يبدأ الجزء الأول بأفكار تأسيسية حول الانتقال إلى المجتمع الحديث، أما في فصله الأول فقد خصص: لبيان الحزب الشيوعي (1848)، وقد ركز المؤلفان فيه على الصراع بين الطبقات، وعلى ما جاء في البيان الشيوعي، ولن أتوسع في شرحه، لأن مواد البيان معروفة، وأهمها إلغاء استثمار الإنسان للإنسان والانتصار للطبقات الكادحة، ضد الطغمة المالية المستبدة برقاب الأكثرية من الشعوب، التي تفرض ثقافتها.

يعود المؤلفان إلى تقسيم العمل والمجتمع، ويناقشان نظرية إميل دوركايم، والأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، وسمات البيروقراطية ورسالة العلم لماكس فيبر، وكيف تغير التنمية الناس، ومراحل النمو الاقتصادي وقد خصصا الفصل السادس لـ: دراسة **ثقافة الفقر**، وكيف تناولها أوسكار لويس: وبوصفه عالم أنتروبولوجيا، فقد حاول أوسكار لويس، أن يفهم الفقر وسماته المرافقة **كثقافة**، أو بشكل أكثر دقة، **كثقافة فرعية** ببنيتها الخاصة، ومرتكزاتها العقلانية، كطريقة حياة تتنقل من جيل إلى جيل مع مسارات العائلة.

في كتاب أوسكار لويس: "خمس عائلات" يقدم المؤلف دراسات حالة مكسيكية في **ثقافة الفقر**، وقد انتهى إلى: "أن **ثقافة الفقر** تتجاوز الاختلافات الإقليمية الريفية ـ المدنية، والقومية وتظهر أوجه شبه مشتركة بين الدول في بنية العائلة. في العلاقات بين الأشخاص، في التوجه الزمني، في نظم القيمة، وفي أنماط الإنفاق، هذه التشابهات هي أمثلة على الابتكار المستقل وعلى التقارب، إنها تكيفات عامة لمشاكل عامة"(12). يؤكد أوسكار لويس: "إن **ثقافة الفقر** هي تكيف ورد فعل الفقراء على مكانتهم الهامشية في مجتمع طبقي، رأسمالي، عالي الفردية. إنها تمثل جهداً

للكفاح والتغلب على المشكلات مع شعور بفقدان الأمل واليأس الذي يتطور من إدراك عدم احتمال إنجاز النجاح بقيم وأهداف المجتمع الأكبر"(13).

ليس عبثاً، وضع المؤلفان، أو خصصا فصلاً مستقلاً عن (ثقافة الفقر) في كتاب يحمل عنواناً مثيراً ومهماً: **"من الحداثة إلى العولمة"**، ففي رأيي، أن مناقشة (الفقر) الذي يعد من أهم الدراسات الاقتصادية، الاجتماعية وأن علماء الاجتماع في العالم يعكفون بطريقة وأخرى إلى تحليل الظاهرات الاقتصادية، وتقسيم المجتمع إلى طبقات، وتوزيع العمل، وتوزيع الإنتاج، فالخلاصة تقول، ماذا قدمت الحداثة، والصناعات الثقيلة، والشركات متعددة الجنسيات العابرة للقارات؟ لقد قدمت تطوراً هائلاً في المجال التقني والتكنولوجي، ولكن أدت في النهاية إلى مزيد من الفقر، الفقر بدوره يقود إلى التخلف والجهل والمرض. من هنا، أتيت على ذكر هذا الكتاب، الذي يشرح **ثقافة الفقر**، والتي هي من نتائج العولمة، وأمها الإمبريالية.

***

في كتابه: "العولمة والثقافة" يطرق جون توملينسون موضوعه مباشرة، وفي الفصل الأول، الذي يحمل العنوان ذاته "العولمة والثقافة" يقول: تقع العولمة في القلب من الثقافة الحديثة؛ وتقع الممارسات الثقافية في القلب من العولمة" (14). وفي رأي توملينسون، أنها علاقة متبادلة، "سأحاول ترسيخها في هذا الفصل، واستكشافها في الفصول التالية" ولكي لا يفهم من كلامه أنه ادعاء مبالغ فيه: يقول: "فلست أقصد القول بأن العولمة هي المحدد الوحيد للتجربة الثقافية الحديثة، ولا أن الثقافة بمفردها هي المفتاح المفاهيمي الذي يفك مغالق القوة الدينامية الداخلية للعولمة، ولذلك، فهو ليس ادعاء بأن سياسات واقتصاديات العولمة ينتج عنها تقرير ثقافي يتخذ أولوية مفاهيمية.

لكنه يتمثل في إثبات أن العمليات التحويلية Transformative الهائلة لعصرنا الحديث، التي تصفها العولمة، لا يمكن أن تفهم على نحو صحيح حتى تُدرك من خلال المفاهيمية للثقافة؛ وبالمثل، فإن هذه التحولات تُغير نسيج التجربة الثقافية ذاته. ويستطرد توملينسون قائلاً، كما أنها، في الحقيقة، تؤثر في إحساسنا بالهوية الحقيقية للثقافة في العالم الحديث، ويعود فيؤكد: "إن الثقافة والعولمة كلتيهما مفهومان يتسمان بأعلى مراتب العمومية، وهناك خلاف سيئ السمعة حول كل منهما" (15).

هكذا، يبدأ توملينسون دراسته، عن العولمة والثقافة، من غير أن يعود أو يحدّد مباشرة معنى العولمة كمصطلح جديد، ولا متى نشأ، وأين، وكيف بدأ بالانتشار، ولا من اخترعه وصدّره. لكن حاول فيما بعد أن يعطي لمحات عن العولمة، محاولاً أن يشرح مفهومه لإدراك العناصر الرئيسة للعولمة ضمن ما يمكن تسميته بالسجل الثقافي Cultural register.

ويحاول المؤلف أن يبرهن مقولته من خلال الأمثلة والشواهد والأدلة، ويبدأ بعنوان العولمة **كمرتبطية معقدة:** ويعني: Complex Connectivity وهو يعني أن العولمة تشير إلى تلك الشبكة سريعة التطور ومتزايدة الكثافة دوماً من الترابطات والعلاقات المتبادلة التي تميز الحياة الاجتماعية الحديثة. ويضرب مثالاً عن (ماغرو) الذي يتحدث عن العولمة على اعتبار أنها ((ببساطة، تقوية أواصر الترابط العالمي)). ويشدد على تعدد الروابط التي ينطوي عليها ذلك: "في الوقت الحاضر نجد أن السلع، ورأس المال، والبشر، والمعرفة والصور، والجريمة، والملوثات، والمخدرات، والأزياء، والمعتقدات تتدفق كلها بسهولة عبر الحدود الإقليمية.

إن الشبكات، والحركات، والعلاقات الاجتماعية العالمية واسعة الانتشار في كل المجالات تقريباً من الأكاديمية إلى تلك الجنسية" (16).

يعوّل ملينسون على ما كتبه (ماغرو) من منظور السياسة الدولية، مثل "الترابطات" و"الشبكات" و"التدفق" ـ في الدراسات الاجتماعية، كما ويعوّل على **المرتبطية والتقارب**، التي يمكن أن تؤخذ للدلالة على تزايد التقارب العالمي ـ المكاني. والذي تحدّث عنه ماركس في كتابه المعنون "معالم نقد الاقتصاد السياسي" على أنه إفناء المكان بالزمان والذي أشار إليه ديفيد هارفي على أنه "انضغاط الزمان ـ المكان".

ويفسر ذلك، أنه الإحساس بانكماش المسافات من خلال الانخفاض الدراماتيكي في الوقت المستغرق، إما بصورة مادية (على سبيل المثال، عن طريق النقل الجوي، أو تمثيلية (عن طريق النقل المتواسط إلكترونياً للمعلومات والصور)، لاجتيازها، وعند مستوى آخر من التحليل، تلقي المرتبطية بظلالها على فكرة التقارب المكاني عن طريق فكرة "تمديد" العلاقات الاجتماعية عبر المسافة. إن الحديث عن العولمة مفعم بالمجازات التي تتعلق بالتقارب العالمي، و"بعالم منكمش": من القرية العالمية "الشهيرة لمارشال ماك لوهان"(17).

حتى الآن، لم يتناول جون ملينسون ظاهرة العولمة، كظاهرة اقتصادية، من حيث الجوهر، وأنها تقوم على الهيمنة، وعلى نهب اقتصاد الآخر، وتقزيم ثقافته، حتى محوها، بل يتناول العولمة من حيث هي إما نظام فينومولوجي[1] أو مجازي. ومن ثم يضرب أمثلة عن تقريب المسافات، بين الأمكنة والناس، يقول: "في ظل عالم معولم، يظل الناس في المكسيك، تفصل بينهم، كما كانت الحال مع الغزاة الإسبان في القرن السادس عشر، رقعة خطرة وقاسية وهائلة من المحيط، يتمثل ما تعنيه المرتبطية في أننا نختبر تلك المسافة الآن بطرق مختلفة، نحن ننظر إلى مثل هذه الأماكن روتينياً على اعتبار أن الوصول إليها سهل ميسور، إما تمثيلياً من خلال تقنيات الاتصالات أو وسائل

---

[1] الفينومولوجيا: علم الظاهرات. وهي طريقة لوصف الوعي أو الشعور وتحليله، وضعها في أوائل القرن العشرين الفيلسوف النمساوي؛ دموند هوسرل، وتستهدف فهم الظواهر الحياتية.

الإعلام. وإما جسدياً من خلال إنفاق كمية قليلة نسبياً من الوقت (ومن المال، بطبيعة الحال) على الطيران عبر الأطلسي، ولذلك، لم تعد المكسيك تبعد بشكل ذي مغزى مسافة 5.500 ميل من مدريد، فهي تبعد عنها بزمن طيران قدره إحدى عشرة ساعة (18). ومن ثم يتابع توملينسون حديثه عن الإحساس المعين للتقارب الناتج عن شكل "تقني" بالمرتبطية ــ والتي تتمثل في تحويل التجربة المكانية إلى تجربة زمانية، والتي تميز رحلات الطيران، تمثل الطائرات بالفعل كبسولات الزمن، يقول: "فعندما نستقلها ندلف إلى نظام زمني ذاتي الاحتواء، ومستقل، والذي يبدو مصمماً لفصل تجربتنا بصورة شبه كلية عن موضوع الحركة فائقة السرعة عبر الهواء. إن السلسلة المألوفة لروتين الإقلاع، وتوزيع الصحف، والمشروبات المجّانية، ووجبات الطعام، وبيع السلع المعفاة من الرسوم الجمركية وعرض الأفلام خلال الطيران، تعمل كلها على تركيز انتباهنا على الإطار الزمني الداخلي لمقصورة الطائرة. ولذلك من الناحية الفينومينولوجية، فإن "رحلتنا" ما هي إلا رحلة عبر هذه المتوالية الزمنية المألوفة وليس عبر الفضاء. فالذهاب من لندن إلى مدريد يمثل وقت تناول وجبة واحدة:.(19)

إن طي المسافات وتقريبها، واختصار الزمن بواسطة الطائرات، وغيرها من وسائل النقل، هي موجودة، مذ تم اختراع وسائل النقل: القطار، السيارة، الطائرة، وإن جاز التعبير، فإن السفر في تلك الوسائل له طقوسه أو أعرافه، فالدخول إلى المطار، والخروج منه، والسفر في الطائرة، لزمن قصير أو طويل، وإن تم توزيع الصحف، ومشاهدة الأفلام، وتناول المشروبات الخ، قبل ظهور (العولمة)، وهذا له علاقة بالتطور، وازدياد علاقات الناس، وضرورة السفر، أو لأغراض السياحة مثلاً. ومثال المرتبطية ــ والتقارب، يبدو شاذاً عن ثقافة العولمة الحقيقية، فهي كانت وستبقى، قبل العولمة وبعدها، إلا أنه، في رأيي، قد توسّع في هذا المجال، ليضرب مثالاً، يغمز ولو من طرف خفي، وهو مثال قد لا يكون في مكانه، إذ يستشهد بما قاله يوماً (مارك أوجيه): "عندما تمر رحلة طيران دولية فوق المملكة العربية السعودية، تعلن المضيفة أنه خلال الطيران سيكون تعاطي الكحول محظوراً في الطائرة. يبين هذا تعدي الأرض على الفضاء. أرض = مجتمع = أمة = ثقافة = دين: أي معادلة المكان الأنثروبولوجي والمكتوبة على عجل في الفضاء" ويعلق مليلنسون قائلاً: "يفسر مارك أوجيه هذا على أنه التدخل القصير لكثافة الثقافة إلى "اللامكان" non_place الذي يمثله فضاء شركة الطيران، لكن بوسعنا أن نراه على حد سواء باعتباره رمزاً للاختراق الفضولي لرحلة معزولة عبر الزمن بفعل المظاهر الخارجية للفضاء (الإقليم) التي تبدو بعيدة كلياً عن هذه التجربة، بل في الحقيقة عبر ذات صلة بها"(20).

إن استشهاد توملينسون بما قاله مارك أوجيه عن الطيران فوق أراضي الجزيرة العربية، (قد) يكون صحيحاً، وإنما يذكره هنا، لا للنيل من حكام السعودية، أو القوانين السارية على أرض

المملكة السعودية، بل للنيل من الإسلام، إذ يعود ملينسون ويشرح قائلاً: "ولأن الفضاء الذي نقطعه في هذه الرحلات من خلال المتوالية الروتينية "لزمن المقصورة" ليس مجرد مسافة طبيعية، بل هو المسافة الاجتماعية والثقافية (المملكة العربية السعودية = الإسلام= لا مشروبات كحولية) التي يحفظها ذلك الفضاء المادي "الحقيقي"، وبالتالي، فإن مرتبطية النقل الجوي تطرح علينا وبحدّة ذاك السؤال المتعلق بتجاوز المسافة الاجتماعية ـ الثقافية"(21).

وينتقل توملينسون للحديث عن المرتبطية والأحدية العالمية وذلك يتمثل بالفكرة القائلة بأن العالم يصبح لأول مرة في التاريخ مكاناً وزماناً اجتماعياً وثقافياً واحداً، ومن وجهة نظره، أن من الأمثلة الواضحة، هي تشابك الشؤون الاقتصادية للدول القومية مع الاقتصاد الرأسمالي العالمي، أو كيف يمكن للتأثيرات البيئية للعمليات الصناعية المحلية أن تتحول بسرعة إلى مشكلات عالمية(22).

يعد توملينسون أن الثقافة أحد أبعاد العولمة، فهو ينظر إلى العولمة كظاهرة "متعددة الأبعاد". وهنا، يضرب مثالاً، عن نفاد طبقة الأوزون بسبب استخدام الكلورفلوروكربونات (CFCs)= (غازات الدفيئة)، في المرشات البخّاخة أو الثلاجات، وهذا كله أدّى إلى تأثير هذه المركبات الكيميائية على طبقة الأوزون الواقية للأرض وإلى ترسيخ مثال أساسي على مشكلة عالمية. وهذا، عملياً وعلمياً سيؤدي إلى "انضغاط الكرة الأرضية". وأن مستخدمي هذه المركبات الكيميائية منها مزيلات العرق، ومرشات تلميع الأثاث في المراكز الكثيفة السكان في العالم المتقدم ـ كانوا يحدثون تلوثاً "يسلب بيئة جيرانهم، الذين يبعدون عنهم بآلاف الكيلومترات على سطح الكوكب".(23). ويذكر المؤلف بهذا الصدد، أنه تم العمل على إيجاد دواسر كيميائية بديلة غير ضارة، ولإيجاد حل على وجه السرعة، لكن هذا أثار مجموعة كبيرة من القضايا السياسية الدولية الكيميائية الضارة بطبقة الأوزون، وهي: (بروتوكول مونتريال) لعام 1987، لكن في أثناء المفاوضات ظهرت اختلافات بين المصالح الاقتصادية للبلدان التي تنتج هذه المركبات الكيميائية الضارة(24).

يوضح المؤلف ذلك، بأن قضية المركبات الكيميائية الضارة بطبقة الأوزون وتلوث البيئة، ربطت بين الخطابات الاقتصادية والبيئية، والأخلاقية والعلمية، والقانونية، والسياسية وبين بعضها البعض، وهناك كثير من المنظورات التي يمكن النظر من خلالها إليها كقضية **ثقافية** في العمق: على سبيل المثال، يقول توملينسون: ((التغير في الوعي الثقافي ("التفكير الأخضر") الذي انطوت عليه عندما بدأ الناس يربطون بين الملامح العادية لنمط حياتهم وبين النتائج العالمية، أو التغيير الذي سببته في ما يتعلق بالممارسات الثقافية، إذ أصبح أخذ حمام شمس فجأة مسألة محفوفة بالمخاطر، إذ يرتبط بخطر الإصابة بالسرطان، وهو أحد المخاوف الرمزية الكبرى للعالم المتقدم"(25)

ولإثبات وجهة نظره، حول المرتبطية والأحدية العالمية، وتعدد أبعاد العولمة، يستعرض توملينسون آراء هيرست وتومسون في كتابهما "التشكيك بالعولمة" المتعلقة بفرضية العولمة الاقتصادية وكذلك الياباني (أوماي)، وعن الجدال الحاد الذي جرى هو متابعة الأبعاد المتعددة للعولمة، وهذا بالنسبة إليه ((لا يعني التقليل من أهمية البعد الاقتصادي في عملية العولمة، إن القوى المحركة للرأسمالية في كل لحظاتها المتعلقة بإنتاج وتوزيع واستهلاك السلع، مثقلة بالتضمينات حول ترابطنا المتزايد"(26). وهو في الوقت نفسه، يبقى مُصراً على تعدد الأبعاد المرتبطة بصورة معقدة والخاص بالعولمة، ويتساءل: "فعلام يدّل ذلك بالنسبة إلى **"مقاربة ثقافية"؟** لهذا كله يقول: ((ولذلك يجب أن تُمنح الأولوية **للتحليل الثقافي**. ويرجع ذلك على وجه الخصوص إلى مفهوم الثقافة **"محيط"** للغاية لدرجة أنه يمكن النظر إليه بسهولة على اعتبار أنه المستوى الأمثل للتحليل ـ أليس كل شيء **"ثقافياً"** في النهاية؟(27). معتمداً بذلك على اعتبار أن **الثقافة** مجرد وصف لـ **"نمط كلي للحياة"**.

في محاولته لتحديد معالم البعد الثقافي بصورة أكثر دقة، يعترف توملينسون أنه أمر صعب التحقيق، باعتبار أن الثقافة، على أي حال، تمثل فكرة معقّدة ومحيّرة، على حد تعبيره. لكنه يعود فيقول: "من الممكن أن تفهم الثقافة في المقام الأول كنظام للحياة يبني فيه البشر المعنى من خلال ممارسات التمثيل الرمزي"(28)، ويوضح ذلك، فإذا تم الحديث عن البعد الاقتصادي، فنحن مهتمون بالممارسات التي يعمل البشر من خلالها لإنتاج، وتبادل واستهلاك السلع المادية، وإذ كنا نناقش البعد السياسي، فنحن نعني الممارسات التي من خلالها تتوزع، وتتركز وتنتشر القوة في المجتمعات، وإذا كنا بصدد مناقشة **البعد الثقافي**، فنحن نعني الطرق التي يجعل الناس من خلالها حياتهم ذات مغزى، بشكل منفرد وبصورة جماعية عن طريق "التواصل ببعض"(29).

تحت عنوان: **لماذا الثقافة مهمة بالنسبة إلى العولمة؟**

يجيب توملينسون، أن الثقافة مهمة للعولمة من حيث المعنى الواضح لأنها سمة جوهرية لكل عملية المرتبطية المعقدة، ويقدم مثالاً، عن تقرير (مالكولم ووترز) الذي جاء فيه: "التبادلات المادية تجعل الأمر محلياً، والتبادلات السياسية تدّوله؛ والتبادلات الرمزية تعولمه، ويترتب على ذلك أن عولمة المجتمع الإنساني تتوقف على مدى فعالية العلاقات الثقافية بالنسبة إلى الترتيبات الإقتصادية والسياسية. ويمكننا أن يكون الاقتصاد والحكومة معولمين إلى حد كونهما **متثاقفين**، أي إلى المدى الذي تستكمل فيه التبادلات التي تحدث ضمنها رمزياً، ويمكننا أن نتوقع أيضاً أن تصير درجة العولمة في **الساحة الثقافية** أكبر من مثيلاتها في الساحتين الأُخريين".

وبعد مناقشته لرأي مالكولم ووترز، يقرر المؤلف قائلاً: "إن التفكير بالعولمة في بعدها الثقافي يكشف أيضاً طبيعتها الديالكتيكية في الأساس على نحو بالغ الوضوح. إن حقيقة الأفعال الفردية

ترتبط بصورة وثيقة بالخصائص الهيكلية ـ المؤسسية الكبيرة للعالم الاجتماعي عن طريق الانعكاسية تعني أن العولمة ليست عملية "أحادية الاتجاه" من صياغة الأحداث بفعل بنى عالمية هائلة، لكنها تتضمن على الأقل مكان التدخل المحلي في العمليات العالمية. هناك سياسة ثقافية للبعد العالمي والتي يمكننا إدراجها بتوسيع نطاق المثال الذي يتعلق بالعواقب الإيكولوجية للأفعال المحلية"(30).

وبالمقابل، يسأل المؤلف: **لماذا العولمة مهمة بالنسبة إلى الثقافة؟**

ويجيب قائلاً: تُربك العولمة الطريقة التي ندرك بها **"الثقافة"** لأن **الثقافة** كانت تمتلك دوماً دلالات تربطها بفكرة وجود ناحية ثابتة.

إن فكرة **"الثقافة"** تربط ضمنياً بين بناء المعنى وبين الخصوصية والموقع"(31) وفي هذا السياق يضرب مثالاً، من علم الانتروبولوجيا، وأن أبحاث جيمس كليفورد ركزّت على "الثقافات الرّحالة"، على اقتحام الثقافة فضلاً عن الموقع، غير أن فكرة "الثقافة الجوّالة" على حد تعبير توملينسون، يمكن أن تكون مُغرضة كون كليفورد يعترف بأن فكرة الثقافة الجوّالة "يمكن أن تتضمن قوى عابرة بقوة ـ التلفاز ـ الإذاعة ـ والسياح، "السلع والجيوش".

ينتقل توملينسون إلى الحديث عن **الحداثة العالمية**، وفي رأيه، أن العولمة تحيلنا إلى حالة تجريبية: المرتبطية المعقدة الواضحة في كل مكان من العالم اليوم، ويرى أن **مقولة الحداثة**، هي الأقوى، من بين المقولات والنظريات المتواسطة، ويرى أنه يجب أن تحدد مقابلة الأوصاف التحليلية الأخرى موقعها ظاهرياً: **"الحداثة الغربية"**، **"الحداثة الرأسمالية"** ومن ثم **"الحداثة العالمية"**. كما ويرى، أنه من أجل مناقشة العولمة إذن، فمن المحتم المشاركة في حوار الحداثة.

"انسوا الحداثة" يحثنا مارتن ألبراو. "اهربوا من القبضة الخانقة لما هو حديث في خيالنا، نحن نعيش في زماننا نحن. والعصر العالمي يفتح لنا العوالم بطرق لم يسبق لها مثيل"(32).

ومن ثم ينتقل المؤلف إلى وضع عناوين رئيسة وفرعية مثل: **"العصر العالمي" "نهاية الحداثة؟ والعولمة كـ"نتيجة للحداثة" والحداثة كتحول ـ زماني ـ مكاني ـ اللاتضمين ـ اللاتضمين الثقافي عولمة التجربة المحلية. الشك في الحداثة العالمية. الديالكتيك غير المتوازن للحداثة. وعناوين غيرها كثيرة**... وفي النهاية يصل إلى النتيجة التالية، يقول: ولتلخيص ذلك: تنطوي **الحداثة العالمية** بالنص على أشكال كثيرة من النزعة الكونية. لكن هذه النزعة الكونية ليست أمراً سيئاً من حيث المبدأ. ومن خلال التعرف على أشكالها الضارة، علينا أن نتجنب أخذ الصالح مع الطالح؛ لأنه، وكما سأناقش ذلك بمزيد من التفصيل في الفصل السادس، فإن المرتبطية المعقّدة للعولمة تجعل إلى حد ما من المنظور الكوني الحميد ـ والمتمثل في صورة سياسية **ثقافية كوزموبوليتانية**(33).

***

في الفصل الثالث من الكتاب: **الثقافة العالمية: الأحلام والكوابيس والشكوكية**، ومن ثم تحت عنوان فرعي: **الأحلام: التصورات التاريخية للثقافة العالمية**: وهو إذ يبدأ حديثه بسؤال: هل تُعِدُّ الحداثة العالمية بتقديم **"ثقافة عالمية"**؟ يقول: يمكننا المجادلة، بمعنى ما، بأن ثقافة عالمية قد وصلت الآن بالعقل. ويستشهد بما قاله أولف هانرز: "هناك الآن ثقافة عالمية، لكن من الأفضل لنا أن نعرف ما يعنيه ذلك... ولم تحدث مجانسة كاملة بين أنظمة المعاني والتعبير، كما أنه من غير المرجح حدوث مثل هذه المجانسة في المستقبل القريب. لكن العالم قد أصبح شبكة واحدة من العلاقات الاجتماعية، وهناك تدفق للمعاني بالإضافة إلى الأشخاص والسلع بين أقاليمه المختلفة"(34).

يعلق المؤلف على قول هانرز: بطبيعة الحال، فإن ما يعنيه هانرز هو أن هناك حالياً **عولمة للثقافة** بمعناها المفضل الخاص المرتبطية المعقّدة. ويمكن فهم سياق هذا الدمج ــ أي التشبيك للممارسات والخبرات الثقافية عبر العالم بصورة واسعة على أنه **"ثقافة عالمية"**.

* * *

ومن الطريف، والمهم في آن، يعرض توملينسون ما جرى بين جورج الثالث ملك بريطانيا العظمى، والإمبراطور الصيني شين لونغ في عام 1793، ففي محاولة مبكرّة لملك بريطانيا العظمى إجراء اتصال ديبلوماسي وتجاري مع الإمبراطور الصيني. وكانت المفاجأة.. فبالنسبة إلى إمبراطور المملكة المتوسطة و"ابن السماء" هذا، كان من غير الممكن، حتى من غير المعقول السماح لمبعوث الملك جورج الثالث، ملك بريطانيا العظمى وهو اللورد مكارتني بالدخول إلى البلاط السماوي على اعتبار:

"أن طقوسنا وقوانيننا تختلف تماماً عن تلك الخاصة بك إلى درجة أنه، حتى إذا تمكّن مبعوثك من اكتساب مبادئ حضارتنا، فمن غير المحتمل أن تتمكن من زرع أخلاقنا وعاداتنا في تربتكم الأجنبية... ونظراً إلى أنني أحكم العالم الواسع، فلا يوجد أمامي سوى هدف واحد، هو المحافظة على حكم مثالي وتأدية واجبات الدولة... وأنا لا أمنح أي قيمة للأشياء الغريبة أو البارعة وليس لي حاجة إلى صناعات بلدك".

يعلق توملينسون على هذه الرسالة، قائلاً: يمكننا القول، إن موقف شين يمثل نوعاً من المكانة الانتقالية بين نزعة التمركز العرقي الواثقة من نفسها، التي اتسمت بها "إمبراطوريات العالم" خلال عصور ما قبل الحداثة، والتي كانت قائمة في عزلة نسبية وجهل بعضها ببعض، وبين عالم من الحداثة العالمية، يتخذ فيه التأكيد على مزاعم **التفوق الثقافي شكلاً ايديولوجياً**، مختلفاً وأكثر وعياً بالذات وأكثر تروياً، وبطبيعة الحال، فإن **شين** قد أخطأ في الحكم على القوة العسكرية والتكنولوجية للبريطانيين (الذين كان ينظر إليهم على أنهم "برابرة البحر الجنوبي") وقدرتهم على

فرض وجودهم ـ وهذا ما فعلوه بعد ذلك بخمسين عاماً في حروب الأفيون. لكن موقفه الثقافي بوصفه وريثاً لحضارة "ذاتية الاكتفاء" يبلغ عمرها ألفي عام أمر مفهوم تماماً(35).

كان من المفترض أن يعرض المؤلف خطاب أو رسالة ملك بريطانيا، ليتعرف القارئ كيف، ولماذا أجاب إمبراطور الصين هكذا، أو كما وصفه توملينسون بالتعالي، نظراً للثقة بالنفس من ناحية، ومن ناحية ثانية عدم حاجة الصين للصناعات البريطانية، في ذلك الزمن، هذا إذا تذكرنا، أن الهند كانت مستعمرة بريطانية، وبريطانيا نفسها تتطلع إلى استعمار الصين، وهذا ما توضح من حرب الأفيون، التي امتدت من 1839 إلى 1842، التي نشبت بسبب محاولة بريطانيا إرغام الصين على استيراد الأفيون من الهند البريطانية، وإجبارها على وضع حد للقيود المفروضة على التجارة الخارجية، والتي أجبرت الصين على التخلي عن هونغ كونغ لبريطانيا في نهاية تلك الحرب.

وهذا، يتقاطع مع بعض أفكار إدوارد سعيد، في (الثقافة والإمبريالية)، وفرض ما تريده القوى العظمى المُستعمِرة على الشعوب المستعمَرة، من هنا، يمكن فهم رد إمبراطور الصين **شين لونغ** القوي، المتعلق بالطقوس والقوانين المختلفة عن طقوس بريطانيا وقوانينها، ولنتأمل بقية خطابه: **"حتى إذا تمكن مبعوثك من اكتساب مبادئ حضارتنا، فمن غير المحتمل أن تتمكن من زرع أخلاقنا وعاداتنا في تربتكم الأجنبية"** وهذا، ما ذهب إليه ألكسندر بانارين وحسن حنفي، عن خصوصية الثقافية الوطنية وتمايزها.

* * *

لكن توملينسون يذهب أبعد من ذلك، عندما يعد (ماركس)، منظّر العولمة، كونه صاغ مع انغلز (البيان الشيوعي)، وكان الشعار: يا عمال العالم اتحدوا، فهو يرى في ذلك أنه يجمع بين التحليل اللاذع لقوة الرأسمال العابرة للحدود القومية. ومن ثم يأتي على ذكر الأممية، وهنا، يبدو، عدم فهم توملينسون لمبادئ الأممية الاشتراكية، أو البروليتارية. فقد أخذ بالشكل، ولم يلتفت إلى المضمون.

فمضمون الأممية الشيوعية، وثقافتها، ترميان إلى تحرير البلدان من ربقة الاستعمار، ومن طغيان رأس المال واستبداده برقاب العمال وجميع الكادحين، في حين أن العولمة هي نظام النهب العالمي بامتياز، ولو جاء بشكل آخر. هذا أمر، أما الأمر الثاني، فهو اتهام ماركس أنه كوزموبولتياني في تحقير القوميات، ولعمري، أن هذا الاتهام في غير مكانه، فالشيوعية لم تحتقر القوميات، وعبارة لينين الشهيرة تدل على ذلك: (كي تكون أممياً جيداً يجب أن تكون وطنياً جيداً)، ولن أطيل في شرح هذا، لأن المتابعين والمهتمين بذلك يدركون هذا جيداً، وقد أتيت على ذلك، فقط، لأن توملينسون، كتب تحت عنوان: **الكوزموبوليتانية: الفكرة، والإيديولوجيا، والغاية:**

وهذا ما أُتهمت به يوماً الاشتراكية، وقد حاربوها تحت هذا الشعار: **معاداة القومية والدين.**

والكوزموبوليتانية: تعني (العدمية القومية) أي عدم الإيمان بالقومية من ناحية، ومن ناحية ثانية هي: (المواطنة العالمية). ويأتي المؤلف بتعريف معجم اكسفورد الموسوعي للغة الإنكليزية إلى تعريفها معنى التحرر من القيود وصور الانحياز الوطنية وهذا يقترب بشكل أكبر من المعنى الذي أسعى إليه. فأن "تكون مواطناً عالمياً"، وهذا يعني أن يكون لديك نزعة ثقافية، والتي لا تقتصر على الاهتمام بالناحية المحلية المباشرة، بل تعترف بالانتماء، والمشاركة، والمسؤولية العالمية"(36).

في هذا السياق، يستشهد المؤلف بمناقشة هانرز، لأنها من وجهة نظره تقدم نظرة ثاقبة ذكية في ما يتعلق برمز الكوزموبوليتانية كضرب من "النمط المثالي". ويمضي هانرز لتمييز الكوزموبوليتانيين الحقيقيين عن جماعات أخرى من الناس المتحركين على الصعيد العالمي ــ السياح، والمنفيين، والمغتربين وموظفي الشركات متعددة الجنسيات، والعمال المهاجرين ــ على أساس ما، إن كانت لديهم هذه النزعة الثقافية المركزية والعمال المهاجرين وينتهي هانرز إلى القول أن الكوزموبوليتانيين هم طيور مهاجرة نادرة إلى حد ما(37).

***

والآن، وبعد هذه الجولة القصيرة، والقراءة السريعة لآراء كتاب عرب وأجانب في "ثقافة العولمة" لابد من القول: يجب التفريق بين (الثقافة العالمية) وبين (ثقافة العولمة).

لكن سؤالاً يطرح نفسه: ما هي الثقافة العالمية؟ وهل يمكن الإحاطة بها؟ وهل كل ما ينجز في الخارج من "ثقافة" صالح كي نأخذ به ونتبناه؟ وهذا يذكر بقول ألكسندر بانارين عن (الثقافة السليمة).

في الوقت نفسه يولد السؤال سؤالاً آخر:

أين موقع الثقافة العربية في مشهد الثقافة العالمية؟

وهل توجد ثقافة عربية حقيقية أصلية واحدة، أم عندنا ثقافات مفصلة على حجم كل قطر من الأقطار العربية؟

في ضوء ما سبق من كلام عن الثقافة، والعولمة، وفي خضم ما جرى، وما يجري اليوم في الوطن العربي، وبعد وهم قاتل أطلقوا عليه زوراً وبهتاناً "الربيع العربي" الذي حول المنطقة العربية برمتها إلى جحيم مستعر، وعمق عصر الانحطاط ومكنه، وعلى كافة المستويات: الثقافية، الاقتصادية، الاجتماعية والعسكرية. أين دور الثقافة التنويرية التي تستطيع كبح جماح "ثقافة" الإرهاب، وثقافة الكراهية، والحقد، والبغضاء، والقتل، والتدمير وسفك الدم العبثي، إشاعة الفوضى المدمرة بلا حدود ولا نهاية؟!

وهل استطاعت وزارات الثقافة العربية، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في كل الأقطار الكثيرة الناطقة بالضاد، بالإضافة إلى وزارات الإعلام والتربية والتعليم خلال نصف قرن مضى، بلورة خطاب ثقافي وطني حقيقي وأصيل، في مواجهة الردّة والهمجية الظلامية التي تجتاح الوطن العربي لتعيده إلى عصر الظلمات، وإلى ما قبل العصر الحجري.

ثقافة!! نعم وتقول ثقافة! وعن أية ثقافة يجري الحديث؟! دائماً يقول لي ذلك ساخراً، وبألم أكثر يتابع قوله: تقولون ثقافة، ثقافة، من يستطيع أن يجيب، ويعرف، كيف لأبٍ مسلمٍ أن يأمر ابنه بترك المدرسة، وأن يرمي الكتاب والقلم ويحمل الساطور والبندقية؟! فأية ثقافة هذه؟!

وأين نتائج ثقافاتكم؟!

وأخيراً، هل من أمل في انبعاث ثقافة عربية جديدة، ووعي ثقافي جديد، يحصن المواطن ـ الإنسان، في البلدان الناطقة بالضاد، التي اسمها (عربية) وتقوّي المناعة فيه ضد (ثقافة) الإرهاب، والحقد والكراهية، والبغضاء، والتحزب المخرب، والتشرذم، والطائفية، والمذهبية، والقبلية والعشائرية!!؟

أم ستبقى (النخب) الثقافية من كافة الأطياف ومن كافة طبقات الأدباء والمفكرين والمؤرخين، والفلاسفة، يطلقون الشعارات، ويكتفون بالندب واللطم، والتنظير العبثي، بلا فعل، و"يجلسون القرفصاء ويلوكون الهواء"، كما يقول رحمه الله نزار قباني..

هوامش

(1) ما العولمة. (كتاب مشترك د. حسن حنفي، صادق جلال العظم) دار الفكر ـ دمشق. دار الفكر المعاصر ـ بيروت 1999 ـ ص 233.

(2) المصدر نفسه ـ ص 233.

(3) المصدر نفسه ـ ص 233.

(4) المصدر نفسه ـ ص 233.

(5) المصدر نفسه ـ ص 234.

(6) من الحداثة إلى العولمة: تأليف د. تيمونز روبيرس ـ وأيمي هايث. ترجمة: سمر الشيشكلي. مراجعة: محمود ماجد عمر، 2004 ـ سلسلة (عالم المعرفة) العدد 309. ص 7.

(7) المصدر نفسه ـ ص 8.

(8) المصدر نفسه ـ ص 19.

(9) المصدر نفسه ـ ص 20.

(10) المصدر نفسه ـ ص 24.

(11) المصدر نفسه ـ ص 37.

(12) المصدر نفسه ـ ص 168.

(13) المصدر نفسه ـ ص 169.

(14) العولمة والثقافة، تأليف: د.جون ملينسون. ترجمة: د.إيهاب عبد الرحيم محمد. سلسلة عالم المعرفة: العدد: 345 ـ 2008 ـ ص 9.

(15) المصدر نفسه ـ ص 9 ـ 10.

(16) المصدر نفسه ـ ص 10.

(17) المصدر نفسه ـ ص 12.

(18) المصدر نفسه ـ ص 13.

(19) المصدر نفسه ـ ص 14.

(20) المصدر نفسه ـ ص 14.

(21) المصدر نفسه ـ ص 15.

(22) المصدر نفسه ـ ص 21.

(23) المصدر نفسه ـ ص 25.

(24) المصدر نفسه ـ ص 25.

(25) المصدر نفسه ـ ص 26.

(26) المصدر نفسه ـ ص 29.

(27) المصدر نفسه ـ ص 30،
(28) المصدر نفسه ـ ص 31.
(29) المصدر نفسه ـ ص 31.
(30) المصدر نفسه ـ ص 41.
(31) المصدر نفسه ـ ص 43.
(32) المصدر نفسه ـ ص 50.
(33) المصدر نفسه ـ ص 97.
(34) المصدر نفسه ـ ص 99.
(35) المصدر نفسه ـ ص 103.
(36) المصدر نفسه ـ ص 248.
(37) المصدر نفسه ـ ص 249.

مقدمـــــــة في النقد الثقافي

□ د. عبد النبي اصطيف

عليك بالنقد الثقافي، هذه هي النصيحة الذهبية التي توجه إلى دارسي الأدب العربي القديم والحديث هذه الأيام، فالنقد الثقافي هو آخر تقليعات الدرس النقدي في العالم، وإذا ما شئت أن تكون معاصراً أو حتى راهناً في دراستك، فإن عليك أن تطبق "تعاليم" النقد الثقافي على النصوص التي تريد تدبّرها، وأهم هذه التعاليم الوقوع على "النسق" الذي يحكم إنتاج هذه النصوص وتفسيرها، إذا ما رغبت في اتباع منعرج الغذامي في كتابه النقد الثقافي(1)؛ أو أن تستكشف صلات هذه النصوص بسياقاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتقترب بذلك من ممارسات دارسي الأنتروبولوجيا الثقافية، إذا ما تناهى إلى سمعك بعض ما راج عن ممارساته الأولى المبكرة في بريطانيا بشكل خاص.

والحقيقة أن ما يُلاحظ في هذه النصيحة العجلى هو **عنايتها بالثمرة وغضها الطرف عن الشجرة التي أنبتتها**، ذلك أن النقد الثقافي إنما ولد ونشأ وترعرع في حضن **الدراسات الثقافية**، **والدراسات الثقافية في العالم إنما انبثقت من بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، واكتسبت اسمها عام 1964 عندما أنشئ مركز جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة**، ومعنى هذا أنها مدينة بنشأتها وتطورها لعوامل تاريخية شهدتها بريطانيا في تلك الفترة ربما كان من أهمها **نهوض الطبقة العاملة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والرخاء الذي نعمت به في أثناء ذلك**، وما أنتجه هذا الاهتمام بدوره من أشكال ثقافية فرضت نفسها على دارسي النقد الأدبي في بريطانيا الذين استخدموا أساليبه وتقنياته في تدبر هذه الأشكال، ولكنهم في الوقت نفسه تجاوزوها إلى أدوات وتقانات وأساليب تحليل استمدوها من العلوم الاجتماعية والتاريخ، ولاسيما التاريخ الاجتماعي.

ومن المؤسف أن جلّ من كتب في النقد الثقافي بالعربية غابت عنه جملة من الحقائق التي لا بد من استيعابها حتى يتم استيعاب معطيات هذا النقد، والإفادة منها في تدبر الأشكال الثقافية التقليدية والحديثة والمعاصرة والراهنة والتي أنتجتها المجتمعات العربية عبر العصور المختلفة، محفوزة بشروط وظروف حكمت إنتاج هذه الأشكال مثلما حكمت استهلاكها من جانب فئات هذه المجتمعات.

1. **وأولى هذه الحقائق** هي ارتباط **ظهور هذا الضرب من الدراسات بتطورات المجتمع البريطاني في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية**. فقد كانت الدراسات الثقافية عندها ومنذ ذلك الوقت، على حد تعبير ستيوارت هول "تأقلماً مع بيئتها، لقد كانت ممارسة تأملية، وتطوّرت دائماً من منبت مختلف عن الدراسات المتداخلة المعارف interdisciplinary studies، وعن الحقول المعرفية disciplines"(2).

والمتتبع للتاريخ البريطاني الحديث يستطيع أن يتبين بسهولة أن هذه العقود قد شهدت صعود الطبقة العاملة فيها وتنامي دورها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي، حيث عني اتحاد النقابات العمالية بتعليم الكبار من هذه الطبقة، في حين عملت الدولة على تقديم منح دراسية سخية للمتفوقين من أبناء هذه الطبقة ويسرت بذلك انتقالهم إلى صفوف الطبقة الوسطى. وكان أبرز حصيلة لهذه التطورات ظهور أشكال ثقافية جديدة، ونتاجات ثقافية وأدبية جديدة لمبدعين من الطبقة العمالية، فضلاً عن ظهور منظمات ومؤسسات ترعى هذا النتاج الجديد. ويستطيع المرء أن يشير في هذا السياق إلى ظهور أعمال لروائيين ومؤلفين مسرحيين ينتمون إلى الطبقة العمالية من أمثال: ألن سيليتو، وشيلاغ ديليني، و جوان ليتيلوود صاحب **ورشة المسرح**، وكلايف بيكر وأرنولد ويسكر صاحبي مشروع **مركز 42**، وتشارلز بيكر صاحب **بلادات الإذاعة The Radio Ballads**، مما بات يعرف بـ **جيل الـ (3) Generation 1956**، وإلى انتشار الأغاني الشعبية، الذي عززته صناعة مرافقة أسهمت في الترويج للموسيقى الشعبية، مما أخضع مفهوم الثقافة إلى مساءلة شديدة فحواها أنه **ليس ثمة من مفهوم جامع لمختلف أشكالها التي غدت في غاية التنوع، ومعنى هذا أنها لا تشكل ذاتاً متميزة بخصائص محددة مُجمع عليها من جانب مختلف التشكيلات الاجتماعية في المجتمع البريطاني**. لقد باتت الثقافة في نظر دارسيها المعاصرين، كما تصفها سوزان بازنيت -أستاذة الأدب المقارن والدراسات الثقافية في **جامعة ووريك- شبكة معقدة من الأنظمة المختلفة، إنها "برج بابل" من اللغات المختلفة(4)**.

2. **وثانية هذه الحقائق** هي **العوامل المختلفة التي شكلت الدراسات الثقافية البريطانية وحكمت مسارات تطورها عبر ما يقرب من نصف قرن**. وربما كان من أبرز هذه العوامل:

- **أعمال مجموعة مؤرخي الحزب الشيوعي** التي سعى أعضاؤها، الذين تخرّج معظمهم في **جامعتي كامبريدج أو أكسفورد**، إلى خدمة قضايا الطبقة العمالية من خلال نشر الوعي بأهمية دورها في صنع التاريخ البريطاني، وذلك بنشر دراسات تنظر إلى التاريخ من القاعدة إلى القمة، وتعنى بشكل خاص بالتاريخ الاجتماعي لبريطانيا، بغرض **تقديم تفسير ماركسي للتاريخ الإنكليزي والبريطاني**. وبعبارة أخرى لقد جهد **مؤرخو الحزب الشيوعي** ليخدموا من خلال عملهم هذا الطبقة العمالية وذلك بتقديم **تاريخ**

كلي Total History، **وتاريخ من القاع إلى القمة** History from Below، يعنى بها وبغيرها من الطبقات الدنيا في المجتمع، حتى يكون تاريخاً للشعب من وجهة نظره(5).

- **وأعمال الرواد الأوائل في ميدان الدراسات الثقافية الذي شكلت نصوصهم المنطلقات الأساسية لهذه الدراسات في العقود القادمة،** والتي تضم كتاب ريتشارد هوغارت **فوائد معرفة الكتابة والقراءة، The Uses of Literacy** (1957)؛ و كتاب ريموند ويليامز **الثقافة والمجتمع: 1780- 1950، Culture and Society** (1958)، و كتاب بي. إي. تومبسون **صنع الطبقة العاملة الإنكليزية، The Making of English Working Class**(1963). وأهم ما قدمته هذه الكتب هو الترويج لمفهوم في الثقافة مباين تماماً لما كان سائداً في التاريخ الثقافي البريطاني من أن الثقافة هي الثقافة العليا للنخبة التي تحمل هوية الأمة وتجمع ما بين أفراد الدولة القومية. وخلاصة مفهوم هؤلاء الروّاد للثقافة هو أن الثقافة **"تتعلق بطريقة الحياة برمتها، ومن ثم فإنها ليست امتيازاً لأية طبقة محددة، أو أي نخبة فكرية"**(6).

وقد كان لاعتقادهم الجذري هذا تأثير هائل وفوري في التقليد الأدبي البريطاني، الذي احتفظ بعناية ملحوظة بالوضع الأخلاقي للثقافة، ولكنه استبعد منها الأشكال الثقافية التي كان ينتجها الشعب، مفضلاً عليها ما تنتجه النخبة المرتبطة أساساً بطبقة النبلاء والطبقة الأرستقراطية أو طبقة السادة، وربما كان أوضح مظهر لهذا الانقسام في المجتمع البريطاني، أن البرلمان البريطاني يضم حتى يومنا هذا مجلسين هما **مجلس العموم** House of Commons، الذي يمثل الشعب بطبقاته الوسطى والدنيا، **ومجلس اللوردات** House of Lords، الذي يمثل الطبقة العليا في هذا المجتمع.

ولكن منطلق هؤلاء الرواد كان ما تعلموه على يد إف، آر، ليفينز، أبرز نقاد الأدب والثقافة في تلك المرحلة، وأشدهم بأساً في الدفاع عن ثقافة النخبة مقابل الثقافة الشعبية popular culture التي رأى فيها تهديداً للثقافة الإنكليزية العليا English high culture، غير أن انطلاقهم من النقد الأدبي لم يمنعهم من السعي الحثيث لتجاوز ما انطوى عليه من نزعات شكلية formalism، ونخبوية elitism، وجمالية aestheticism. وقد تحقق لهم ذلك بالالتفات إلى المتلقي، وبالتحديد: الجمهور- القارئ، ومحاولة الإجابة على أسئلة من مثل: من الذي يقرأ النص؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف، ولماذا؟ وهي المسائل التي تُجوهلت من جانب الدراسة الأدبية التقليدية.

وهكذا فإنهم وجدوا أنفسهم مضطرين إلى الالتفات إلى العلوم الاجتماعية، كعلم الاجتماع، والإثنوغرافيا، والتاريخ، والتاريخ الاجتماعي حتى يتمكنوا من وضع النص في السياق الذي يبرر الاستجابة الجماهيرية من جانب، ويوضح معنى القراءة لهذا النص، بوصفهما شكلين من أشكال الثقافة التي ينتجها نشاط المجتمع برمته، مع اهتمام خاص بالتجربة الفردية، بالذاتية، كما تعاش على نحو فعال يسهم في خلق الثقافة(7).

- **وأعمال مجموعة كبيرة من المفكرين الماركسيين الأوربيين**، التي تَوسّط اليسار الجديد في إتاحتها، من خلال **مجلة اليسار الجديد** New Left Review، ودار النشر المرتبطة بها فيرسو Verso، للعاملين في ميدان الدراسات الثقافية، ولاسيما أعمال أنطونيو غرامتشي، ولوي ألتوسير، ومدرسة فرانكفورت، وهو ما أكده ستيوارت هول، أبرز منظري الدراسات الثقافية في مرحلتها المتقدمة – مرحلة البنيوية، ومرحلتها الراهنة: مرحلة ما بعد البنيوية والمادية الثقافية،

عندما كتب في مقالته – المرجع: "**انبثاق الدراسات الثقافية وأزمة العلوم الإنسانية**":

"دون هذه النصوص الأوربية، والتي لم يكن أحد يقرؤها ضمن المؤسسة الأكاديمية، فإن الدراسات الثقافية لم تكن لتطور مشروعها، لم تكن لتبقى حية، ولم تكن لتصبح ميدان عمل بكل معنى الكلمة"(8).

3. **وأما ثالثة هذه الحقائق** فهي **دور المؤسسات البحثية والجامعية ومؤسسات النشر في نشأة هذا الضرب من الدراسات، وفي تطوره، وفي انسرابه في مختلف المسارات.** ففي مجال المؤسسات البحثية يستطيع المرء أن يشير إلى الدور الذي أداه **مركز جامعة بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة**(9) في تعزيز مكانة هذه الدراسات في الجامعات والأكاديميات العلمية في بريطانيا بشكل خاص، وخارجها بشكل عام؛ أما في مجال **النشر الأكاديمي والثقافي** فيمكن أن يشار إلى ما يسرته دور **مجلة اليسار الجديد New Left Review** الشهرية، ومجلة **Screen** والمجلات الأخرى الكثيرة(10) التي تتصدر المشهدين الجامعي والثقافي في عالم إنتاج المعرفة الإنسانية، من فسح للتفاعل ما بين أفكار اليسار البريطاني الجديد والماركسية الأوربية، والفكر الفلسفي والإنساني عامة.

وأما في **مجال نشر الكتب** فيمكن الحديث، على سبيل المثال لا الحصر، عن دار النشر **فيرسو Verso**، الملحقة **بمجلة اليسار الجديد**، وعن دور نشر عديدة من أمثال **مطبعة جامعة أكسفورد**، ودار النشر الجامعي **أرنولد Arnold**، ودار النشر العالمية **روتلدج Routeledge**، ودار النشر المعروفة بسلسلة مكتباتها في مختلف الجامعات البريطانية **بلاكويل Blackwell**، ودار النشر الدولية المشهورة بعنايتها بالعلوم الاجتماعية والسياسية **ساغا SAGA**، وما تنشره من سلاسل كتب لا تتصل فقط بالثقافة البريطانية، بل تتناول كذلك الثقافات القومية الأوربية: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والروسية، والأمريكية، والأمريكية اللاتينية، وغيرها، وتسعى إلى دراسة مختلف جوانب الأشكال الثقافية الرسمية والشعبية التي تنتجها هذه الثقافات بمختلف الأدوات.

4. **وأما رابعة هذه الحقائق** فهي ما خضعت له الدراسات الثقافية البريطانية من تطورات مضت بها من مرحلة **النزعة الثقافية Culturalism** في عقد الستينيات التي تم فيها **الربط الوثيق بين الثقافة والمجتمع**، إلى مرحلة **النزعة البنيوية Structuralism** والتي سادتها **الخلطة الماركسية- البنيوية، أو البنيوية الماركسية**، ولاسيما أفكار ليو ألتوسير، وأنطونيو غرامتشي وغيرهما؛ إلى مرحلة **النزعة ما بعد البنيوية Post-structuralism**، **والمادية الثقافية Cultural materialism**، اللتين سادتا الدرس الثقافي، والنقد الثقافي منذ عقد الثمانينيات.

وإلى جانب كل ما تقدّم ثمة التطورات التي لحقت الدراسات الثقافية في مختلف أنحاء العالم، بعد انتشار ما يمكن دعوته بالدراسات الثقافية القومية، والإقليمية، والقارية. فقد توسعت دائرة اهتمام هذه الدراسات لتشمل قضايا من مثل **قضية السكان الأصليين** (في أستراليا والأمريكيتين)، **وقضية المهاجرين** (في أوربة بشكل خاص) **وقضية الدين** (في مختلف مواقع انتشار المهاجرين المسلمين في الأمريكيتين وأستراليا وأوربة) **وقضية العرق** (ولاسيما في أمريكا الشمالية واوربة) **وقضايا المرأة ومختلف أشكال التمييز التي يشهدها عالمنا المعاصر، عالم العولمة والانتقال والمهاجرة والمنافي.**

5. وثمة أخيراً علاقة هذه الدراسات الثقافية بـ "**الآخر**" وذلك عندما يتصل تدبّرها بتعلم لغة هذا "الآخر"، فتعلم الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية في بلدان تقع خارج دائرة الناطقين بهذه اللغات على سبيل المثال، وما يتطلبه التواصل فيها من وعي كاف بالسياق الذي تستعمل فيه، يقتضي اللجوء إلى دراسة مختلف وجوه الحياة الخاصة بالناطقين بهذه اللغات، ومعرفة المؤسسات العاملة في مجتمعاتها، وتبين مختلف أشكال الثقافة المنتجة من جانب تلك المجتمعات، ومن ثَمَّ إلى ضرورة إدراج مساقات تعنى بالثقافات المعاصرة المنتجة بهذه اللغات وفي مجتمعاتها المختلفة.

وفضلاً عما تقدم فقد أثرت هذه الدراسات في دراسة الآداب القومية المتصلة بها، وبخاصة بعد تبدد الحدود الفاصلة بين الثقافة العليا، والثقافة الشعبية، ومن ثم خضع النقد الأدبي الذي يتدبر هذه الآداب إلى تحوّلات جذرية منهجياً وتقنياً ينبغي أخذها بالحسبان عند التفكير بالإفادة من تجارب الأمم الأخرى في تدبّر أدبها وثقافتها.

المصادر والهوامش

1. انظر:

د. عبد الله الغذامي،

النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية

(المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م).

"النقد الثقافي: رؤية جديدة"،

فصول: مجلة النقد الأدبي (القاهرة)، العدد (59)، ربيع 2002م ص ص (45- 53).

2. انظر:

Stuart Hall,

"The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities",

October, Vol.53,

The Humanities as Social Technology, (Summer, 1990), p. 11.

3. انظر:

Susan Bassnett, "Introduction: Studying British Culture", in:

Studying British Culture, Edited by Susan Bassnett,

(Routeledge, London and New York, 2003), p. xvii.

4. **المرجع نفسه**، ص: xvii.

5. انظر:

A Dictionary of Marxist Thought, Second Edition,

Edited by Tom Bottomore, Lawrence Harris, V. G. Kiernan and Ralph Miliband

(Blackwell, Oxford, 1991), pp. 58-61.

6. انظر:

Susan Bassnett, "Introduction: Studying British Culture", p.xvi.

7. انظر:

Anthony Easthope, "But What is Cultural Studies?", in:

Studying British Culture, Edited by Susan Bassnett,

(Routeledge, London and New York, 2003), p. 5.

8. انظر:

Stuart Hall,

"The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities",

October, Vol.53,

The Humanities as Social Technology, (Summer, 1990), p. 16.

9. يمكن العودة إلى المراجع التالية بغرض معرفة المزيد عن دور هذا المركز في تطوير **الدراسات الثقافية البريطانية**:

Michael Green,

"The Centre for Contemporary Cultural Studies", in:

Re-Reading English, Edited by Peter Widdowson

(Methuen, London and New York, 1982), pp. 77-90.

Key Concepts in Cultural Theory, Edited by Andrew Edgar and Peter Sedgwick
(Routeledge, London and New York, 1999);
David Harris,
From Class Struggle to the Politics of Pressure:
The Effects of Gramscianism on Cultural Studies
(Routeledge, London and New York, 1992).

10ـ يمكن أن يشير المرء إلى أبرز المجلات التالية، والتي تنشر أهم الإسهامات المعاصرة في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي:

Critical Inquiry, Cultural Studies, Diacritics, Discourse, Feminist Studies, Media, Culture and Society, Representations, Signs, Social Text, Works & Days.

ومن السهل على المرء ملاحظة أن **عناوينها تشي باهتماماتها الرئيسية، مثلما تشي باهتمامات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي عامة.**

□□

الراوي والمنظور
(قراءة في فاعلية السرد الروائي)

❑ د. مصباحي الحبيب*

تمهيد:

يفرز التشاكل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه ـ ومنه الرواية ـ طبيعة أساليب سردية، يتسم بها كل نص روائي، كما يترك أثره في صيغة الرؤية للعالم، وإلى الحياة.

إنه توصيف ينطلي على الخطاب الروائي الجزائري عبر مراحله، واتجاهاته، وبناه السردية والجمالية، من خلال طبيعة العلاقة بين الواقعين الفني والواقعي، ضمن منظورات، تحدد الطروحات الأيديولوجية للراوي، تؤطرها وظيفة معينة للممارسة الروائية، وبذلك يتبدى أن طبيعة الشكل الروائي تتساوق مع البعد المضموني للنص.

لقد تعددت الأبحاث والدراسات حول تيمة "الرؤية السردية" في مطلع القرن العشرين، لتزدان بالحديث، إضافة وتنقيحاً، كماً ونوعاً، خصوصاً في البلدان الغربية مثل، فرنسا وأمريكا وأنجلترا والاتحاد السوفياتي سابقاً.

ولعل الصعوبة التي واجهت النقاد والدارسين في هذا المساق، تتعلق أساساً بكيفية التعامل مع خصوصية ذلك المكون الخطابي، باعتبار أن مدار الأمر يستقطب الحديث حول الراوي وعلاقته بالعمل السردي بصفة عامة، من منطلق أن عملية الحكي تتماهى حول عنصرين أساسيين، لا يمكن للخطاب السردي أن ينهض بدونهما، وهما: الراوي (الباث) والمروي له (المتلقي)، لتتمحور تلك العلاقة حول القصة بوصفها ترهيناً لما يروى.

شهد ذلك المكون السردي نعوتاً وتسميات مختلفة بداية من تماس توظيفه، مثل، وجهة النظر، حصر المجال، البؤرة، الرؤية، التبئير، المنظور، لكن الاصطلاح الأكثر شيوعاً واستعمالاً في الدراسات العربية والغربية، هو

* باحث من الجزائر

"وجهة النظر" خصوصاً في ممارسات الكتابة للدول الأنجلو- أمريكية.

ولذلك فإن مفهوم الرؤية السردية كان وليد الدراسات النقدية الأنجلو-أمريكية مع الناقد والروائي "هنري جيمس" Henary-James في مطلع القرن العشرين تحديداً، إضافة إلى ما شهده ذلك المفهوم من تعميق وتدقيق، خصوصاً لدى الباحث "بيرسي لوبوك" ضمن مؤلفه (صنعة الرواية).

1ـ الرؤية الإبداعية:

أفضت الدراسات والملاحظات إلى مجموعة من التنظيرات والرؤى الداعية إلى تشريح المتن الروائي، مما دعا "لوبوك" P.le book إلى التمييز بين العرض (showing) والسرد (Telling) مع التأكيد على أن حكي القصة يحققه العرض، في حين أن معرفة الراوي كل شيء تتحقق في السرد.

من مساعي ذلك التمييز الذي ركز عليه "لوبوك" P.le book نسوق الآتي:

1ـ تميز الراوي بالمعرفة المطلقة لموضوعه عبر التقديم البانورامي.

2ـ غياب الراوي مع تقديم الأحداث بصفة مباشرة، ضمن التقديم المشهدي.

3ـ تركيز الأحداث وتكثيفها على الراوي أو على الشخصيات، من خلال عرض اللوحات.

من هذا المنظور نلفي "لينتفلت" J. Lintvelt يشير وبدقة إلى تواجد أشكال سردية أربعة، من خلال:

1ـ هيمنة الراوي، من خلال التجاوز البانورامي.

2ـ اهتمام بتقديم الشخصية المحورية، عبر الذهن المعروض.

3ـ غياب الراوي (الباث) ضمن الدراما الخالصة.

4ـ تقديم الراوي الممسرح في صورة شخصية محورية.

وبالتالي فقد حاول "لوبوك" هضم كافة الرؤى السردية المعروضة، ضمن أحداث القصة، وهو ما جعله كثير الانحياز إلى طروحات "جيمس" من ناحيتي، الحكم وتحديد وجهة النظر.

لكن (صنعة الرواية) استقطبت اهتمام الناقد "نفريد مان" Narman Friedman إذ قدم تلخيصاً لمختلف الرؤى والنظريات المتمركزة حول الرؤية، لمن سبقه من الكتاب والنقدة، مصراً على أهمية التمييز بين السرد والعرض، ضمن طرح أكثر وضوحاً ودقة وتنظيماً، من خلال تصنيفات الأشكال الآتية:

1ـ المعرفة المطلقة للراوي ـ المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.

2ـ المعرفة المحايدة: فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا، والأحداث لا تقدم إلا كما يراها هو.

3ـ الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخصيات...

4ـ الأنا المشارك: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5ـ المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

6ـ المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضوراً للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وشخصية ثانوية، نرى القصة من خلالها.

7ـ النمط الدرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها، فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

8ـ الكاميرا: تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم(1).

يمتاز تصوير "فريدمان" لأشكال وجهة النظر بالتنظيم والشمولية، وكثرة الأشكال السردية وتعددها.

من جهته حاول الباحث الفرنسي "جان بويون" J.Pouillon اختزال مجموع الرؤيات والطروحات، مما أكسبها ـ أي الرؤية السردية ـ أبعاداً جديدة أثرى بها ذلك المفهوم، وصيره أكثر مرونة وتوظيفاً في تحليل الخطاب الروائي.

يعد كتاب (الزمن والرواية) لـ "جان بويون" فتحا جديداً في مجال الدراسات السردية المتخصصة والمختصرة، والتي لامست موضوع المنظور السردي، بطريقة أكثر انسجاماً وتكاملاً، بحيث شكل علم النفس المنطلق الأساس لطروحات "بويون" في حديثه عن عالم الرواية والمنظورات والبعد السيكولوجي، مما جعله شديد التأكيد على وثوق العلاقة بين علم النفس والجنس الروائي، مما دفعه إلى تحديد بل وضع الاستنتاجات الثلاثة الآتية:

1ـ الرؤية مع / 2ـ الرؤية من الخلف / 3ـ الرؤية من الخارج

وبذلك وضعنا "بويون" أمام المحك الحقيقي للرؤية ولواحقها اللفظية (مع ـ من الخلف ـ من الخارج).

كما أسهب ذلك الباحث في الحديث عن وظيفة الخيال حضوراً وتخفياً، بوصفه يمثل ركيزة هامة للرؤية السردية، انطلاقاً من تداعيات "السيرة الروائية أو الذاتية" المحققة لديالكتيك العلاقة بين الرؤية وعلم النفس، ليميز في الأخير بين نمطين للسيرة:

أـ الذكريات (Souvenirs) الداعية إلى حرص الناس على أن تكون "مع" ما هو عليه.

ب ـ التذكارات (Mémoires) والتي تدفع الكاتب إلى معاودة رؤيتها قصد التحقيق والمجادلة للنظر إليها من الخلف.

تهدف تلك المنظورات التي أشار إليها "بويون" إلى تحقيق التداخل بين البراني والجواني، من ناحية الخفاء والتجلي، والمضمر للحقيقة النفسية من الناحيتين الموضوعية والواقعية.

بالنظر إلى التفريعات والتوصيفات التي ساقها "بويون" نسجل تعمقاً وتميزاً في تحديد وتحليل الرؤى من مساقات المنظور الذي يعزز منطلقات الباحث، المفضية إلى الانسجام الكلي، بين ما هو سيكولوجي وما يفضي إليه من أشكال الكشف عنه، وعن طرائقه المتعددة.

أما الباحث الألماني "ستانزيل" F.K. Stanzel فقد ركز على أدوار الراوي في بعث القصة، من خلال تسابق وتساوق بين أسلوبي العرض والسرد، واسما إياه بـ "الطبيعة الوسيطة" والتي بفضلها يحصل التواصل ويتحقق المبتغى السردي بين الراوي والمروي له، ضمن عتبات "المقام السردي" وذلك وفقاً للمقامات السردية الثلاثة الآتية:

أـ الوسيط الأول: يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظوره من عل، يسمي "ستانزيل" هذا الشكل الأول بـ "الراوي الناظم" (ouktoriale).

ب ـ الوسيط الثاني: يبرز من خلال ما يسميه "هنري جيمس" بالراصد (réflecteur) وهو شخص يفكر ويحس ويدرك، لكنه لا يتكلم مثل الراوي، إنه واحد من

الشخصيات، لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه، إننا أمام الراوي الفاعل (personale).

ت ـ في الوسيط الأخير: يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات، ويتكلم بضمير المتكلم، وهو واحد من شخصيات القصة: الراوي المتكلم (ich) (2).

تعكس تلك التصورات البعد التجريدي المعمق لجهود الباحثين، من خلال مجمل النماذج التي ساقها "ستانزيل" (S).

وفي مطلع الستينيات من القرن العشرين، يظهر الباحث "وين بوث" W.C.Booth إصراراً على تجاوز تصورات "بيرسي لوبوك" P. Le book وفريدمان عبر مسالك النقد الروائي، من منظور بلاغي، مؤكداً على ضرورة التمييز بين نوعين من الرواة:

1ــ الرواة المشاركون في القصة المحكية باعتبارهم شخصيات.

2ـ الرواة غير المشاركين في الحكي القصصي.

مما عزز لديه تحديد إطار العلاقة الترابطية بين الرواة والقصة، على النحو الآتي:

1ــ الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) ويتبدى وجوده في كافة الأشكال الروائية.

2ـ الراوي غير المعروض (غير الممسرح) وهو ذلك الراوي المشتبه على المتلقي، باعتباره الوساطة بين المبدع والقارئ وأحداث القصة.

3ــ الراوي المعروض (الممسرح)، وتمثله مختلف الشخصيات، حتى ولو كانت متخفية، وتتعاطى الحكي، عارضة نفسها، بمجرد استخدام ضمير المتكلم المفرد أو الجمع، أو حتى أحياناً باسم الكاتب)(3).

أما الباحث "سفيتان تودوروف" Tzvetan Todorov فقد أقدم على عرض طروحات علمية حول تجليات الخطاب السردي في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، مميزاً بين الحكي بوصفه قصة وخطاباً، من ناحية المقولات المحددة للخواص الزمنية والتعبيرية للنص المحكي.

فكان اعتبار "تودوروف" أن مناحي الحكي المفضية إلى الرؤية السردية، هي السبيل المحدد لحقيقة إدراك القصة عن طريق المرسل، في علاقته بالمرسل إليه، وهو ما يفعل طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصيات بشكل أكثر دقة، مما أحال "تودوروف" إلى اعتماد تصنيف "بويون" بشيء من التمييز والتعديل الطفيف، حفاظاً على ذلك التقسيم الثلاثي:

1ـ الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2ـ الراوي = الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى، وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3ــ الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية، كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية (4).

تشكل تلك المنظورات الثلاثة إطاراً تفصيلياً وتنظيمياً، للتمييز بين الأنواع الفرعية للعملية السردية.

يمثل العمل الفني بوجه عام توليفاً لوجهة النظر، ذات الاتصال الوثيق بمقولات الحكي، من منظور الباحث السوفياتي "أوسبنسكي" OS، ضمن تصور جديد له، في سياق وضع مشروع نقدي وثيق الصلة بتحديد نماذج للممكنات التوليفية، والذي وسمه بـ "بويطيقا التوليف"، منطلقاً في ذلك أصلاً من المقام السردي، وبذلك حقق مسعى المشروع النظري الذي دعا إلى تحقيقه، ومعاينته من خلال مستويات أربعة:

1- المستوى الأيديولوجي (Idéologique).

2 - المستوى التعبيري (phraséologique).

3 - المستوى المكاني ـ الزماني (spatio-temporelle).

4- المستوى السيكولوجي (5)(psychologique).

وبموجب تلك المستويات يبني ثنائيته الأساسية، والمتعلقة بوجهة النظر الداخلية أو حتى الخارجية، وبالتالي تتعدد أهداف تلك المستويات، لتصبح فاعلية المستوى النفسي أكثر، والذي مكن "لينتفلت" من تحديد أشكال سردية أربعة:

1ـ وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي.

2ـ وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استظهار الشخصيات الأخرى.

3ـ وجهة نظر متحولة متتابعة + استبطان شخصية متحولة + استظهار باقي الشخصيات.

4ـ وجهة نظر متحولة آنية + إدراك آني لشخصيات عديدة (6).

يتضح جلياً أن طروحات "لينتفلت" ركزت أكثر على التحليل العملي لوجهات النظر.

تجلت تمظهرات النظرية السردية مع استظهار "خطاب الحكي" للباحث الفرنسي "جيرار جينيت" G.Genette على اعتبار أنه انطلق من مختلف التصورات السالفة الذكر، والمسهبة أحياناً في تفريعات الأشكال السردية، والواقعة في الخلط في مواطن مختلفة، ليبني "جينيت" في الأخير تصوره بناء على طروحات "بويون" و"تودوروف" لينتقل بعد ذلك إلى استبعاد اصطلاحات "الرؤية" و"وجهة النظر" على أن يعوضها باصطلاح "التبئير" باعتباره ـ حسب تصوره ـ أكثر تجريداً ومدلولية، وأكثر إيحاء للجانب البصري الذي تتناقله تلك المصطلحات، مما دفعه إلى تحديد تقسيمات ثلاثة للتبئير:

1ـ التبئير الصفر أو اللا تبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2ـ التبئير الداخلي: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.

3ـ التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية (7).

يظهر جلياً حرص "جينيت" G.G على التفريع الثلاثي بشيء من التعمق، ووثوق الصلة بين التبئيرات الثلاثة، وعرض مختلف التحولات التي تحصل دخل العمل الروائي.

وقد تتمخض عن مشروع "جينيت" النظري، مجموعة قراءات، خصوصاً حول تيمة "التبئير" نقف عند محاولات "ميك بال" M.Bal" القرائية، الرامية إلى وضع تصور جديد لنظرية التبئيرات (من خلال قراءة ونقد مشروع جينيت)(8).

ذلك على اعتبار أن "ج. جينيت" لاحظ بدءاً طابع الخلط والإبهام المهيمن على أعمال كل الباحثين الذين سبقوه، بين ما يطلق عليه "الصيغة والصوت"، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟(9).

تتكشف تجليات ذلك الخلط في مباحث "كلينث بروكس" C.B و"روبرت وارين" R.W بحيث لا تتبدى لديهما "وجهة النظر"، إذ يطلقان عليها "بؤرة السرد".

وبهذا التوصيف نلفي النظريات السردية قد اغتنت كثيراً، بهدف التمييز بين مختلف الترهينات، بحيث تجاوزت بذلك مسألة الانتقال المباشر من المؤلف إلى الشخصية، والفضل في ذلك يعود أصلاً إلى تصورات "ج. جينيت" مما أحال ذلك كله إلى الترهينات الآتية:

1ـ ذات السرد: الراوي، السارد، الباث.

2ـ موضوع السرد: المسرود (المروي)، القصة.

3ـ ذات التبئير: المبئر.

4ـ موضوع التبئير. المبأر(10).

بالنظر إلى جملة الترهينات المعروضة، يتم تجاوز الكثير من الصعوبات التي تجاوزتها حلول "ج. جينيت". وقد استطاع "لينتفلت" J. lintvelt تعقب مختلف الأنماط السردية بالبحث والتقصي، على مستوى كافة الأشكال السردية، ضمن مستويات أربعة:

1ــ المستوى الإدراكي / 2ــ المستوى النفسي/ 3ــ المستوى المكاني ــ الزماني / 4ــ المستوى اللفظي.

هنا نتوقف ونلاحظ بجلاء كون هذه المستويات تضارع مستويات "أوسبنسكي" وإن كانت مختلفة عنها (11).

وبموجب ذلك تقابلنا أشكال سردية كثيرة توقف عندها "لينتفلت"، تختلف باختلاف الأنماط السردية الخمسة.

وبذلك نلفي الشكل السردي الأول "براني الحكي" يحيلنا إلى منظورات ثلاثة، هي:

1ــ منظور الراوي (الناظم) وإدراكان خارجي وداخلي غير محدودين (العمق).

2ــ منظور الراوي (الفاعل) وإدراكان داخلي وخارجي محدودان.

3ـ تبئير الكاميرا، وإدراك خارجي محدود، أما الإدراك الداخلي فمستحيل على مستوى العمق(12).

أما ما يتعلق بالشكل السردي الثاني، فنجد المنظورين الآتيين:

1ــ منظور سردي للراوي ــ الشخص (الناظم) وإدراك خارجي وداخلي مسوغان للراوي للشخص.

2ــ المنظور السردي للشخص ــ الفاعل، وإدراك خارجي وداخلي محدودان على مستوى العمق(13).

من جهتها تحاول "شلوميت" إظهار قناعتها بمفهوم "التبئير" رغم كونها تختلف مع "ج. جينيت" حول آليات التحديد، وذلك ضمن فصول كتابها "المتخيل السردي".

لكن الباحث "ج. جينيت" يستعيد تصوراته السردية التي عرضها في كتابه (خطاب الحكي) بناء على (جملة النقود التي وجهت له، مثيراً تعقيبات ووجهات نظر، في كتابه "الحكي الجديد" (14).

كما تعرض الباحث "ساندرو بريوزي" S. Briosi في مقال له لكثير من التساؤلات والتداعيات التي (أثارها إشكال "التبئير" ضمن جزئية نقدية هامة، وسمها بـ "السرديات وقضية الكاتب"(15).

وبذلك يراهن البحث والباحث معاً على لزومية حضور الناص في العملية التحليلية، بوصفها ترهيناً كتابياً.

إن إشكالية تموقع الراوي، تمثل منعطفاً حاسماً في وثوق الصلة بين الباحث والمتلقي، على أساس أن التعبير (الذي يمارسه الناس كنشاط نطقي، في العلاقات فيما بينهم، هو تخاطب أو تحاور، وهذا يعني أن التعبير ليس واحدي المنبت(...) فالكلام مخاطبة وتوجه، إصغاء لنطق ونطق، إنه علاقة(16).

وذلك ضمن مقام شبيه بمعروضات الرسام، لكونه (يعرض علينا الأشياء لرؤيتها من منظور ما، فإن الراوي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار)(17).

وبذلك قد يصبح استخدام لعبة الضمائر بديلاً سردياً للتعبير عن شخصيات الراوية، لكنه لما يتعلق الأمر بشخصية الراوي، يجد الناظم استعمالاً واسعاً (لضمائر الغائب،

واستخداماً أقل لضمائر المخاطب، فيما قل أن تستخدم ضمائر المخاطب لرواية الرواية)(18).

وقد يعمد الروائي أحياناً إلى لعبة سردية أخرى، تتمثل في تعدد الرواة، عوضاً عن تغيير الضمائر، أو من جهة ولوج تمظهرات سردية أخرى.

واللافت للنظر أن جل الباحثين والمنظرين للبدائل الاصطلاحية للتخفيف من وجهة النظر، قد كان منطلقهم من عتبات وجهة النظر، مثل "ستانزل" و"أوسبنسكي" وغيرهما.

وقد تمثلت فضائل تلك البدائل الاصطلاحية في البعدين النظري والتوضيحي، وإضافة مفاهيم أخرى، مثل (المروي له، والمروي عليه) وهو إجراء توسيعي لمجالات الترهين السردي، بما يتساوق وإقحام الوظيفة الأيديولوجية للرواية، ضمن سياقها السوسيو ـ ثقافي.

فالملاحظ على تلك المساعي والاجتهادات الرامية إلى التقسيم عبر أشكال سردية، أنها اتسمت بالتكرار، رغم عديد المصطلحات البديلة، وقد تبدى ذلك جلياً في تقسيمات "بال" و"شلوميت" والتي هي نفسها بالنسبة للباحث "لينتفلت".

وقد نستطيع إجمال تلك التعريفات في أشكال ومسافات قلما نفذت عند باحثين كبار عبر شكول متعددة، على الرغم من بساطة ذلك كله.

على اعتبار أن (الكاتب يتوجه إلى القارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى (القارئ الملموس) حسب تقسيم "لينتفلت". والكاتب المجرد = الراوي، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو (المروي له)، والكاتب يقدم النص السردي، والراوي يقدم الحكي، وبمقارنة الشكول البيانية الثلاثة السابقة نكتشف التكرار الواضح مع اختلاف المسميات والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين،

فالراوي هو المبئر وهو الراوي المجرد، على نحو ما(19).

لذلك تخالنا أكثر ارتياحاً لمفهوم "وجهة النظر" من المنظورين الفكري والفني، لكونه يستوعب كافة التقسيمات، مع إمكانية إضافة (المروي له والمروي عليه)، على أساس أن تلك التفريعات الاستباقية والحاصلة، ساهمت إلى حد كبير في الافتقار إلى الشمولية والتشتت الذهني، وبالتالي صار مجال تطبيقها أضيق مما ينبغي أن تكون عليه.

وبمرور الوقت تبين أن التنظيرات الحاصلة قد كرر بعضها بعضاً، وبدأ نجمها في الأفول، وتراجعت إلى أبعد الحدود المطوقة لمفهوم "وجهة النظر" بمنظوريه، مع اعتماد الإضافة الثنائية السالفة الذكر.

وابتعاداً عن نطاق الملل الذي خيم على النقاد الروائيين فترة من الزمن جراء تجريب الطرق الكلاسيكية المحدودة، والتي تستعرض بها السرود الروائية، فصار التساؤل من حول (وجهة النظر) هو المفجر الحقيقي لكيفية عرض الرواية لوجهة النظر.

كما أن القبضة الحديدية للراوي، السارد فجرت هي الأخرى ـ وفي وقت باكر جداً ـ إشكالية الوسائط والوسائل المستعان بها في عروض مغايرة للحد من دور الراوي داخل الخطاب الروائي، وعلاقته بشخصياته وموضوع قصته أيضاً، على اعتبار أنه الراوي العالم بكل شيء، كما أفضى اختفاء الراوي، والكاتب السلطوي إلى تفجير تساؤل ثان، تمثل أساساً في: من هو صاحب وجهة النظر؟

اتسم تحديد (وجهة النظر) باليسر والسهولة ضمن ممارسات الرواية التقليدية، لقصر المسافة بين القناع والوجه، في حين تمظهر الالتباس بين الراوي والمؤلف.

وعقب إطلالات الخطاب الروائي، وتطور السرود الروائية، إلى جانب تداعيات ومحصلات وجهة النظر واختفاء الكاتب، فقد تغيرت النظرة، خصوصاً بعد التنازل الطوعي الذي أبداه الراوي فيما يتعلق بدوره العالم بكل شيء، فاسحاً المجال الأوسع لشخوصه مزيداً من التحرر داخل الفضاء الروائي، فاختفى بذلك البطل الأوحد المسيطر على كل شيء بما في ذلك الأحداث.

إنه الاستحقاق النوعي لمحصلة (وجهة النظر) والمفضي إلى تمتين البناء الفني للخطاب الروائي، فلا ينبغي أن نغالي في إطلاقية تجاهل دور المؤلف في المسافات التقنية للسرود الحديثة. وإلا فما هو الموقع المحدد للمؤلف؟ وما الحجم المقصود بذلك؟

وبعيداً عن تلك الطروحات الاستباقية والغوغائية، فإن وجهة النظر تشكل ثقلاً، وتتبدى تحديداً خارج العمل الروائي، شريطة الإقناع المصاحب للعمل الروائي، والذي يحيل المؤلف إلى الإنجاز الروائي وبذلك يسهل انتقال وجهة النظر إلى عالم الرواية الرحب، لتصير أصواتاً فيما بعد، في صورة فكرة تتحلق حولها مجموع الأصوات الروائية.

وكلما كان المؤلف أشد حرصاً على الاختفاء، عبر بديل الشكل الفني، وهو تعدد الأصوات وتحررها كان آنذاك أكثر الناس إقناعاً وإبداعاً.

ومن غير المنطقي إذن (أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشكل نظري، لأن في هذا الأمر تجاوزاً صريحاً لخصوصية الشكل الفني والبناء الفني للرواية، وهذه سقطة نحسبها جيداً، لأن كثيراً من المنظرين قد وقعوا في شراكها(20).

ومحصلة ذلك كله أن الخطاب الروائي أصلاً يشكل حمولة لوجهة النظر المتعددة، والذي كثيراً ما أطلق عليه المنظرون (وجهة نظر الخارجية والداخلية).

وبذلك نسجل وثوق الصلة بين وجهة النظر والأداء الفني للممارسة الروائية (ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعي إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة والتنظيرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوي(21).

تلك هي مختلف الدوافع المولدة لرغبة وجهة النظر لكبار الباحثين في الدراسات الأنجلو ـ أمريكية.

ومن الواضح جداً أن مختلف الدراسات الحداثية حول آليات السرود الروائية، كان منطلقها مفهوم (وجهة النظر) لكنها حاولت الانسلاخ عليه بموجب التنظيرات المحددة، لكنها في النهاية لم تستطع تجاوز مسافات وجهة النظر، إلا ضمن مجالات محدودة جداً، اكتفت في عمومها بذلك التحديد الضيق للصوت وللصيغة من جانب، وللمروي عليه من جانب آخر.

يدلل تاريخ الرواية العربية على أن حرص الكتاب على حضور الأبعاد الفكرية أثر بشكل سلبي على الأداء الجمالي، و(نلاحظ هذا بصفة عامة في الرواية التاريخية، حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك في محاولات "جرجي زيدان" التاريخية، بحيث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية(22).

وما يفسر ذلك الاتجاه الإبداعي تعكسه وجهة النظر، على اعتبار أنه كلما صعد مؤشر المرجعية الفكرية تراجعت المرجعية الفنية، لذلك يتضح أن الهدف الفني هو الأجدر والأقدر، على أن إظهار وجهة النظر في العمل الروائي، هي المعيار المشكل للأداء الفني الروائي، كما يكون قمينا في ذات الوقت بإبعاد الغاية الوعظية

والتوجه الأيديولوجي أو الفكري، واضعاً الصراع على المحك داخل الحدث الروائي فتتساقط آراء وتثبت أخرى، من خلال صيرورة الأحداث الروائية ومقتضياتها الجمالية، وكل ذلك بعيداً عن تبعية قيمية أو فكرية أو حتى أدلجة مقصودة عبر تصميم مسبق.

ومن منطلق أن الإبداع الأدبي شكل فني وليس شكلاً فلسفياً فقد بات من المؤكد أن وجهة النظر غير معنية باستخلاص البعد الفكري.

لذلك فإنه عندما (يتحقق التفريغ النوعي للفكر عبر القنوات الفنية الروائية، بتقسيم كيفي، يتحقق لوجهة النظر غايتها في الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة، وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائي في كل واحد(23).

وبالنظر إلى تلك الطروحات النقدية والتنظيرية، ظهرت هناك رؤى مماثلة على المستوى الإبداعي، مفادها أن كثرة الروايات تدلل على عدم اليقين الأنطولوجي والوجودي لماهية الإنسان في هذا العصر.

ومن المؤكد أن لوجهة النظر الأثر البالغ في تحقيق المنتج الروائي الإيجابي من الناحيتين الفكرية والفنية معاً، على أساس أن ديناميه الروائي واختفاء الكاتب، منح فرصة تاريخية للتعددية الصوتية المفعلة للحوار والجدل والقلق أيضاً، مما أحال في النهاية إلى تجاوز هنات الرواية التقليدية في هذا المساق، ليصبح عقب ذلك الدور الأساس للمروي له والمتلقي، ضمن التجربة الإبداعية الروائية، مما مكن الكثير من كتاب الرواية إيجاد صنعة مظاهر ذلك التحديث، مثل (محمد ديب ـ نجيب محفوظ ـ إدوار الخراط ـ وآخرين...)

جدول توضيحي لتنظيرات وجهة النظر

بروكس وارين	جان بويون	ستانزل	واين بوث	نورمان فريدمان	تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي الممسرح	الأنا الشاهد	الراوي - الشخصية	التبئير الداخلي
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب من القصة	الراوي غير الممسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الخارجي

لاشك أن المضمون له تأثير كبير (على طبيعة التقنيات السردية التي يعتمدها كل نص روائي، كما يؤثر أيضاً على طبيعة الرؤية إلى العالم والحياة)(24). ذلك كون هذا الإسقاط النقدي كثير الحضور في المتن الروائي الجزائري، خاصة تلك النصوص الروائية ذات الاتجاه السياسي والواقعي.

فالبنى الدلالية للنصوص تكرس واقع العلاقة بين الفني والسياسي، انطلاقاً من مرجعيات ورؤى معينة، تسم الكتابة بنعوت مختلفة، كما تضع وظيفة معينة للحكي الروائي، وبذلك فإن خصوصية التشكيل الروائي تتبع البعد المضموني للنصوص.

لذلك نلفي وجهة النظر كثيرة الحضور في الرواية الجزائرية، وتحديداً رواية المناجاة، والرواية المتعددة الأصوات، مثل ما هو الحال في كتابات الروائي "مرزاق بقطاش" ضمن معالجته لكثير من الوقائع التي صنعت مسيرة الثورة التحريرية، وما رافقها من معاناة وشقاء وفقر وحرمان، واصفاً أصناف المعاناة التي اتسمت بها حيوات سكان حي باب الوادي، في ثلاثيته الروائية (طيور في الظهيرة) و(البزاة)، إن (...سكان الحي يعودون من المفضية إلى قلب المدينة، والبعض الآخر يفضل المجيء عبر حي باب الوادي اختصاراً للمسافة ولكنهم حين يقتربون من الغابة يتكلمون فيما بينهم، فهي مخيفة حتماً)(25).

نلاحظ أن الراوي الشاهد يتملك الشخصية، ويبدو عارفاً أكثر منها، فهو بذلك يختفي وراء ستار اللغة، لعله يبدي حرصاً على تتبع معاناة أولئك السكان، وما يعترض طريقهم عبر الغابة من مخاطر، كما يظهر لنا أيضاً أنه متتبع لكافة المراحل الزمنية التي عاشتها الشخصية الرئيسة، وبذلك كانت الرؤية من الخلف.

مشهد آخر لا يقل مأساوية ومعاناة للطفل "مراد"، يعكس إحساساً مرهفاً وغصة لا حد لها، وذلك عندما (أحس مراد بالغصة، فهذه المعلمة هي التي تشرف على القسم الذي ينتقل إليه هذا العام فنظراتها الحاقدة بدأت تثير خوفه وحقده معاً"(26).

إنه ذلك الحقد الذي قول حياة "مراد" وقض مضجعه، جراء تلك المعاملة الحاقدة والعنصرية والماثلة في حياته وتفكيره.

ولعل لوحة مأساوية مثل هذه، كفيلة بالكشف عن جوانب الصراع من جهة، وعرض أبعاد متباينة من جهة أخرى، كون أن الكاتب يبدو من خلالها شاهداً حقيقياً على الأحداث، وناظراً إليه نظرة بانورامية.

لقد ساهم الوضع العسكري في تأجيج الوضع وازدياد التخوف من لحظة إلى أخرى، فبدا القلق على "مراد" ولم تطل به التساؤلات حتى كان شخير الشاحنات العسكرية يتعالى في الحي، ثم يتطامن وينقطع بعدها انقطاعاً مفاجئاً. وأحس لحظتها بقشعريرة الخوف في حلقه"(27). إنه الحرص المتواصل على حاضر ومستقبل الحي وأهله، نظراً لما يتهدده من تلك الحشود العسكرية، ومضايقاتها الاستعمارية، فتزيد وضع الأهالي سوءاً، لكونه كان شاهداً على كل ما جرى لها، ولا غرابة في ذلك في الكتابات الروائية للسيرة الذاتية، فالطفل "مراد" يشكل المعادل الموضوعي للراوي.

صار الطفل أكثر ذعراً من ذي قبل، لذلك (قفز الدرج أربعاً أربعاً. وإن هي إلا ثوان، حتى كان واقفاً إلى جانب أمه المنطرحة، وقرأت هي دلائل الخوف المرتسمة على وجهه، فأجلسته إلى جانبها، على الرغم من أنها كانت مضطربة هي الأخرى...)(28).

واضح هنا أن الراوي شاهد وليس محايداً، فهو يحسن استغلال تقنية لعبة الضمائر، لكونه يختفي وراء ضمير الغائب، من خلال صيغ فعلية كثيرة، صاحبت هذا المقطع الروائي، وبذلك فهو يؤكد على أنه عليم بكل شيء، مما يعتري الطفل "مراد" وأمه من فزع وخوف جراء التهديدات العسكرية والمضايقات اليومية.

فالرؤية الخارجية استندت على ضمير الغائب عبر تقديم انطباعات وأفكار الراوي، بوصفه إحدى الشخصيات المساهمة في تحريك الحدث الروائي، بموجب وظيفة وصفية، يقدم من خلالها مشاهد توصيفية للأحداث والوقائع، وللطبيعة وللمكان، والأشخاص أيضاً، وذلك من دون ظهور بين، إنها تقنية الخفاء دون التجلي، وهو في هذه الحال ـ أي الراوي ـ يعلن انسحابه المسبق، فيوهم المتلقي بأنه يتابع حدثاً حقيقياً، لا وجود للراوي فيه.

وربما يهدف الحدث الروائي إلى استرجاع لحظات تاريخية للأنا تلحق تحقيقه للتجربة الفردية، بأوضاع ووقائع التجربة الموضوعية، في حي باب الوادي، على أساس أنه عادة ما يقيم النص الأدبي علاقة تخييلية أو إحالية مع العالم الخارجي، سواء تعلق الأمر في ذلك بالإقدام على تمثل سيرة الذات الراوية، أو محاولة وصف مظاهر الحياة اليومية، وعادات وسلوك الأفراد.

ونظراً للآثار العميقة التي خلفتها الثورة التحريرية في نفوس الجزائريين، وخاصة المبدعين منهم، فقد شكلت أهم مصدر للشخصيات الروائية، عبر تقنيات تعبير، ومستويات سرد مختلفة، من أهمها تقنية الاسترجاع أو (فلاش باك)، لعرض واستذكار حقائق حياتية مرت بها الذات الجزائرية فاستلهمها الروائي بأسلوبه الخاص، مصوراً بذلك مآسي وفظائع حصلت للجزائريين، ضمن أنماط التعذيب في السجون والمعتقلات (... نعم في (لامبيز) حيث مات الآلاف من الرجال، أتعني ما يدريه هذا السجن؟... اثنان من رجال الدرك كانا على متن جواديهما، ووالدك مربوط بالحبل كأي حيوان من الحيوانات يمشي وراءهما متعثر الخطى مسافة عشرين كيلومتراً كاملة من المكان الذي اقتيد منه إلى السجن..)(29).

يظهر الراوي عبر هذا المقطع الروائي التراجيدي، شاهداً مقتدراً على الأحداث، مطلعاً على طبيعة المعاناة الجسدية والنفسية لشخصياته، فهو هنا العالم بكل شيء، المتابع لتطورات الأحداث، ومآلات ذلك الحدث التراجيدي الذي كان يطبع يوميات المواطن الجزائري أثناء الثورة التحريرية المباركة. هكذا تبدو العلاقة الرابطة بين الراوي وشخصياته، فهذه الأخيرة لا تخفي عليه شيئاً، فهو بذلك واسع المعرفة بها، حريص على نقل معاناتها، لكونه اخترق جمجمتها، وتنبأ بأفكارها.

إنه الرواي المتنوع على حد توصيف "فريدمان" على أساس أنه (لا يقيم في كل مكان في وقت واحد، بل يكون مرة هنا ومرة هناك، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك، ويتحرك صوب فرص مواتية أخرى، فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان)(30).

إنه الخطاب الجامع بين (الأنا) و(الهو) لما أحدثته الآلة العسكرية الفرنسية في الذات الجزائرية وهذا رغم أن الراوي (لا يكون في الأغلب شديد التعمق، ولكن لا بد له من أن يكون متنوع المهارات خفيفاً في تنقلاته المجازية، لأن تحوله المسرحي جزئي، وهو يستدعي مثلما يستدعي لاعب الدمى الماهر النشيط، ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي، وغالباً ما تكون عديدة في وقت واحد، كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية)(31).

تمثلت رواية المشهد في تلك المضامين التاريخية للرواية، بما يراهن على موقف الراوي من الأحداث، خاصة المأساوية منها، نظراً لفظاعتها، وتعقب الكاتب لجزئياتها (إنه يا خويا دحمان، المحنة كانت قاسية ستة عشر يوماً بأكملها، وهم يملؤون بطنك ماء وصابوناً من أجل استنطاقك، كنت بين الموت والحياة حقاً. تتمنى الموت، والموت أبعد ما يكون عنك، بل لعله كره استقبالك في عاله)(32).

إنها تداعيات الحوار المتجاور لأجل التخفيف عن الآخر، وما استعمال ضمير الغائب إلا وسيلة لوثائق الصلة بين الراوي والشخصية، نظراً لمصيرية القضية، وتداخل الأصوات، فالكاتب لا يسعى إلى محاولة شكل روائي، لكنه يقوم بعملية كشف وتعريف بما هو حاصل وواقع.

والنص باعتباره تصويراً لواقع اجتماعي، فإنه يعرض قيماً اجتماعية، تاركاً المجال للرؤية الدرامية، لأن تعبر عن نفسها، عبر التقنيات المعتمدة والمتعددة، من مستويات لغوية وأساليب حوار، وتمفصلات سردية، ولعل هذا التنوع في البناء الروائي أكبر مؤشر على الإسهام في إبراز المضمون، وعرض الرسالة التي توخى الكاتب إبلاغها، ليتاح للمتلقي أن يرى الأحداث رؤية

موضوعية، عن طريق رؤيته لها، بطرق متعددة، ومن جوانبها المختلفة.

على أساس أن الرواية الجزائرية تصوير للراهن والحيني، مما يحدث من تحولات وأحداث، شأنها في ذلك شأن الروايات عالمياً، لتواكب تلك التغيرات في المسارات التي تخلق التجربة وأفق الترقب في مسيرة الشعب الجزائري ماضياً وحاضراً.

وقد تدافعت الأحداث والتراكمات الاجتماعية في نهاية الثمانينيات باتجاه التأزم والاحتقان جراء ما وقع من مظاهر وظواهر عرفتها المسيرة التنموية للبلاد، فوقع الصدام، وتضاربت المصالح مشعلة الفتنة، فكانت أحداث أكتوبر 1988 شاهداً حياً على تلك التداعيات والصراعات، بين السلطتين العسكرية والمدنية بوجه عام، حيث كان الروائي حاضراً في الميدان ولم يتخلف، مسايراً ومعبراً، فأنتج نصوصاً روائية صورت الوضع بالأسلوب الروائي المناسب.

فالمسألة لا تعدو مجرد تصفية حسابات لا غير (... والإخوة القادة الذين كانوا يشرفون على مختلف العمليات أبوا إلا أن يصفوا الحسابات المتبقية. هذا يستمسك بالشرعية والآخر يعتمد على البندقية والقنبلة اليدوية، والثالث يعيد قراءة مواثيق الثورة، وخلاصة الأمر هي أن الصراع من أجل الكرسي، أي مصيبة المصائب في هذه البلاد...)(33).

تلك هي قناعة الكاتب والراوي معاً، بحيث أكثر من توظيف ضمير الغائب، ليتبين أنه ذلك الراوي العليم بكل شيء مما يحدث هنا وهناك ضمن مسلسل العنف والتخريب، وعبر كل الأحداث التي طبعت ذلك الصراع، الذي تحركه المصلحة الخاصة على حساب المصالح العامة.

وينتقل المقام السردي، في صورة صوت سردي آخر يمتلكه ضمير (الأنا) يعكس ترجياً وتمنياً، لاستقرار الأوضاع، وتحول الصراع إلى تفاهم، وتغليب الحكمة والعقل على كل شيء (تمنيت لو أن يتوصل الإخوة الفوقانيون إلى التفاهم والاتفاق فيما بينهم، قليل من التفاهم فقط والأمور تسير بعدها على ما يرام، البترول يتدفق في كل جهة من جهات الصحراء، والأرض قادرة على العطاء الفلاحي الكبير، والشاطئ البحري طوله أكثر من ألف كيلومتر، الخير كله متوافر... يا خويا دحمان ولكن الإخوة متناحرون متنافرون، كل واحد منهم يزعم أن الحق بجانبه وأنه على صواب...)(34).

يسوق الكاتب مجموعة من المعطيات الكفيلة بإنهاء الصراع وإخفائه فيما ساق من تواجد للثروة والخيرات الفلاحية والبترولية، مما يتواجد في الجزائر طبيعياً وجغرافياً، لكن الصراع متواصل طالما هناك إصرار على تواصل الأزمة تحقيقاً لمصالح ذاتية ضيقة، وأطماعاً خارجية متعددة.

إنها أحداث دامية للذاكرة الشعبية (أتذكر، يا خويا دحمان، يوم قامت القيامة في الجزائر في الجزائر في شهر أكتوبر 1988، ها هي الإطارات المطاطية تحترق في كل جهة، والحجارة تتطاير في كل صوب...)(35).

لعله صوت العقل والمناجاة لما يحدث من تجاوزات، وسوء أوضاع في نهاية المطاف من آخر عشرية الثمانينيات للقرن العشرين، فالراوي يصور ما حدث بحسرة وبدقة أيضاً، لكونه شديد الحرص على تغير الوضع وتحسنه، والتغلب عليه كذلك، وبذلك فهو أعلم بتفاصيل ما حدث أكثر من شخصياته الورقية والحية ربما.

يظهر أن بناء الرواية على هذا الشكل قد أسهم في إبراز المغزى من الرسالة التي أراد الكاتب أن يبعث بها للأطراف المتصارعة بالدرجة الأولى، حتى يتمكن المتلقي من رؤية الأحداث من منطلق موضوعي، ومن زوايا متعددة.

على أن الرواية حققت إضافة نوعية كبيرة في أسلوبها السردي، وتركت أثرها في المستويات السردية لكثير من النصوص الروائية الجزائرية على الأقل.

لذلك يتبدى أن أحد أسباب جمال السرد في هذا النص الروائي، تتمثل في خاصية التشويق رغم فظاعة الأحداث، على اعتبار أن الراوي لم يقدم على رواية الأحداث دفعة واحدة، وإنما توسط ذلك نتف من المونولوج والتداعي، مظهراً تفاصيل تلك المأساة الوطنية.

يحاول الكاتب "**مرزاق بقطاش**" عرض مشاهد مأساوية لما وقع في الجزائر المستقلة، بما أتيح له من الإطلاع الواسع، ومن الوسائل والتجديد على مستوى البناء الروائي، من خلال التركيز على الحدث العام للرواية متمثلاً في ذلك الانفصام الواضح بين السلطة والشعب، على اعتبار أن السلطة ذات طابع عسكري، يمثلها "عزوز الكابران" ضمن الفئة الأولى، أما المعلم، وشيخ الجامع وأتباعهما فيمثلون السلطة المدنية، ضمن الفئة الثانية والموالية.

والمتتبع لمسار الحدث العام للرواية يقف على ذلك البناء الهرمي لتصارع الأحداث هبوطاً وصعوداً، بحيث تتعاضد الأحداث في السلم الأول على أساس أن تصبح المسوغات الواقعية لتواجد البطل الرئيسي، وهو في هرم السلطة العسكرية.

بينما يؤشر السلم الثاني إلى منعطف التفكك، بحيث تسير الأحداث بشكل معاكس تماماً، فتعود إلى نقطة البداية، وبالتالي ترمز المرحلة الأولى إلى سيطرة العسكر غير الشرعية، بينما تشير المرحلة الثانية والموالية إلى الانحلال والتفكك، وبين الفترتين ساد الصراع.

تعرض أحداث الرواية من منظورات مختلفة، يظهر الراوي فيها ويختفي، ويتم السرد بتقنية الراوي العليم، وهي طريقة يكثر فيها استعمال ضمير الغائب، بحيث يبدو الراوي عالماً بكل شيء، مدركاً لكثير من التداعيات النفسية لشخصياته، ورغباتهم الخفية، وحتى لا وعيهم الذي لا يأبه به، عبر الحكي في الزمن الماضي.

يرتكز منظور الرواية على صوتين روائيين، وهما (صوت شيخ الجامع وصوت المعلم). وذلك يعلوان على بقية الأصوات الروائية، نيابة عن صوت الكاتب المتساوي العلم مع شخصياته، فالرؤية في تساو مع الشخصية.

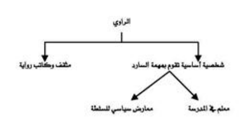
فقد وفق الكاتب إلى استخدام صيغة الخفاء والتجلي بالنسبة لشخصية "عزوز الكابران" والأحداث تعرض أحياناً من خلال ما يراه الراوي المتخيل المعبر عن الكاتب، لكن المعلم هو الراوي الأساسي، والمتتبع لأحداث الرواية وشخصياتها يتلمس ذلك بدقة، علماً بأن الكاتب هنا شديد الحرص على الحضور، خشية ألا يصدق المتلقي ما عرض من أحداث (وخطر لي عندئذ أن أسجل تفاصيل ما حدث ساعة بساعة ودقيقة بدقيقة، وبعد الفراغ من التحقيق كله، ذلك أن أنه اتضح لي أن أحسن بحث يمكن أن أكتبه عن العلاقة بين الجريمة والسياسة إنما هو ذلك الذي شهدته بلدتنا خلال تلك الأيام الهوجاء)(36). مما يعني التأكيد الشخصي على حضور الأحداث.

كما نلفيه أكثر حرصاً من ذي قبل في مقطع آخر، مستعملاً صيغة المبني للمجهول (فلنترك لحيتي عند حلاقتنا هذا حتى نلم بما حدث في الجامع.

ـ لعلكم لاحظتم أنني أتحدث ببعض الإسهاب عما جرى في بناية الحكم، وفي أماكن أخرى دون أن أكون حاضراً، لذلك فأنا لا أنكر أنني جمعت مختلف الشهادات والقرائن، وعقدت فيما بينها حتى أقدم صورة متماسكة بعض التماسك عما حدث في بلدتنا»(37).

إنها لعبة الزمن المتراوحة بين الماضي والحاضر، عبر تداعيات الوعي (ذات صباح شتوي شديد البرودة أفاق أهل بلدتنا بعد الضحى، وكان من عادتهم أن يخفوا إلى أعمالهم بعد انبلاج الفجر، وألا يخلدوا إلى الراحة إلا بعد العصر، لكنهم صباح ذلك اليوم آثروا الاستمتاع بالدفء، وتأخروا في الخروج من بيوتهم. أنا واحد منهم ولي مكانة محترمة بينهم، لكني لم أطلع في الحين على سبب التراخي المفاجئ، مع أنهم كانوا قد عقدوا العزم فيما بينهم على اتخاذ قرارهم التاريخي الذي غير مسيرة البلدة كلها، وفتح أمامها عهداً جديداً)(38).

فالراوي يتمظهر حسب الأحداث من منظورات متعددة، وإن كان الغالب عليها (الرؤية مع) باعتباره متساوياً مع الكثير من شخصياته، وقد يكون واحداً منها، ولكنه سيعود إلى الحاضر ليستجمع كل تلك التراكمات الحديثة، وفقاً لمرجعيات ثقافية إبداعية وفكرية أيضاً يود تبليغها للمتلقي بشكل عام، ويمكن تحديد تلك الأدوار تبعاً للرسمة الآتية:



من خلال هذه الخطاطة تتضح لنا مساحة الحكي التي حظي بها المعلم، فهو القائم بحكي الأحداث المفضية إلى مسألة التحقيق فيما حصل من تجاوزات ووقائع شهدتها البلدة من مقام المعارض السياسي، والمدافع عن المصلحة العامة، في المقابل نلفي شخصية "عزوز الكابران" أقل حظاً من شخصية ذلك المعلم، فهي غير حاضرة بالصورة المطلوبة، لذلك تتسارع الأحداث والتأملات والمشاريع والمخططات عبر قناة واحدة، ألا وهي شخصية الراوي، التي يبدو فيها هذا الأخير بمظهرين أساسيين، فهو مطلق المعرفة ومطلق الحضور، عالم بكل شيء، ومتواجد في كل مكان، وبهذه الصورة يقلل من مساحة تواجد الشخصيات الأخرى، بحيث تخضع وتيرة الأحداث إلى عامل التتابع الزمني المتدرج منطقياً، إذ لم نسجل تناقضاً ولا تعارضاً لجزئيات الحدث العام، بل هناك ترابط سببي، يؤسس لبنية حكائية يقوم عليها القص المتخيل، ومما لا شك فيه أن سمة ذلك الترابط تكشف عن البعد الوظيفي الذي يقدم لنا المتن الروائي والمرجعية الفكرية للنص، وفي نص رواية (عزوز الكابران) يترابط الشكل مع المضمون، ذلك لأن (النزعة الواقعية تلزم الشكل أن يشبه المحتوى، وأن يشير بهذه الطريقة إلى أنه يصدر عنه)(39)، فالرؤية بهذا التوصيف تنهض على خاصية التقاطع، لتكشف بذلك عن بنية تبدو كلاسيكية مباشرة، توضحها الخطاطة الآتية:

ترتيب الأحداث حسب ما يراه الراوي

- الإضراب عن شراء جريدة (الرأي الواحد)، لسان حال السلطة.
- اجتماع (عزوز الكابران) بأعوانه لدراسة القضية. ⇦
- تفاوض السلطة مع شيخ الجامع.

- محاولة استدراج الشيخ إلى ناحية السلطة.
- وقوف الشيخ في وجه السلطة.
- اتهام الشيخ بالتحريض على الإضراب وإدخاله السجن.
- اتهام المعلم بالتحريض والتواطؤ مع المضربين وإدخاله السجن.
- لقاء الشيخ والمعلم في السجن.
- خروج المعتقلين من السجن وتشكيل لجنة للتحقيق في قضية موت الأرملة وانتهاك عرض الفتاة.
- التحقيق.
- نهاية التحقيق.
- تشكيل سلطة ديمقراطية جديدة.
- جنون عزوز الكابران.

لكن الرواية تعلن عن تلك النهاية المأساوية لممثل السلطة العسكرية، إذ (الجديد في الأمر كله هو أن عزوز الكابران فقد قواه العقلية. أجل لقد تجمد مخه، واستقر في الماضي، ولم يعد إلى بداية الحلم، إذ ما كان في مقدوره أن يدخل الحاضر مرة ثانية)(40).

إنها النهاية الطبيعية لذلك الحاكم العسكري والمتجبر والجاهل والمستبد أيضاً، لأن شخصية كهذه لن تكون نهايتها سعيدة، فقد أصابه الجنون، وهو يصرخ من الغيظ، ويكثر من الالتفات حواليه، ويتوهم في أن "سعيد زوج نجوم" لا يزال معه وبجانبه، فيكثر من مناداته لعله ينقذه مما ألم به.

وبالنظر إلى أدوار شخصيات الرواية والمتسمة بالواقعية المنضوية تحت اتجاهين، اتجاه يعمل تحت وصاية جناح التكنوقراط العسكر، والاتجاه المعارض يهدف إلى إيجاد مخرج مشروعية الحكم ويعيده إلى جيل الشهداء الحقيقيين، وبالتالي تبدو شخصية الراوي غير المحايدة، والتي كانت تشكل جزءاً من النظام في الوقت نفسه، فهي تضطلع بمهمة الحكي الروائي، لأن المسألة تتعلق بوظيفة السارد، والتي عادة ما تسمها السرود المعاصرة بـ(السرد المكثف) من (حيث يشير السارد إلى نفسه علناً كسارد ويعلن عن نفسه كمنتج، بل كمبتكر للمحكي، وفي هذه الحالة تكون أما تكسير للإيهام بالواقعية، ولا يمكننا في هذه الحالة أن نعيش الحكاية بسذاجة عن طريق الاستسلام للأحداث)(41).

ذلك أن وضعية السارد كشفت عن طريق السرد، والتي سعت إلى بناء نص روائي يقوم الجانب المتخيل فيه على الواقع المشابه للواقع الخارجي، والذي يرتكز عليه الناص، بوصفه المرجعية الأيديولوجية والاجتماعية التي تؤسس البعد الرؤيوي للرواية، إلى جانب استعانة الكاتب بمشاهد وصفية كثيرة، ركز من خلالها على توصيف المكان باعتباره الفضاء الجغرافي لتحركات الشخصيات، وتوصيف الشخصيات من الداخل ومن الخارج.

وعلى الرغم من أن الراوي شخصية افتراضية، فإن هناك إيحاء يؤول إلى أن راوي الأحداث هو الكاتب نفسه (عاودني الحنين إلى مخطوطتي حول العلاقة بين الجريمة والسياسة، ولكن الشيخ نصحني بمعالجة موضوع آخر، وقر رأيي في نهاية المطاف على أن أكتب رواية ترصد كل ما حدث في بلدتنا بدءاً من قرار أهلها بالامتناع عن شراء جريدة "الرأي الواحد" إلى الساعة التي جن فيها عزوز الكابران، أما التاريخ فإنني تركته للمؤرخين)(42).

وبذلك يعد النص سيرة روائية أو ذاتية، من منطلق أن الراوي في نهاية المطاف هو الروائي ذاته.

فالملاحظ أن ذلك الوصف الذي طال المكان والشخصيات لدلالات مقصودة، لكونه (الوصف الدال على المعنى في ذاته دون أن نحتاج إلى التصريح والتأويل(43). فأغلب المشاهد الوصفية تمتح من الإيضاح والتفسير، ضمن سياق تقريري مباشر.

2 ـ اللغة الساردة:

تعد الرواية تقريراً صادقاً وكاملاً عن مختلف الخبرات البشرية، لذلك يتعين على كاتبها العمل على فاعلية الإقناع بتفاصيل الحدث الروائي، عن طريق فرداني للمثلين المعنيين، وتحديد أزمنة أفعالهم وأمكنة تحركاتهم، وذلك بموجب مستويات لغوية تمتح من صيغتي السرد والحوار عبر استعمال لساني استعمالاً مرجعياً، على شكل أكبر مما هو شائع في بقية الأجناس الأدبية، وقد يفضي ذلك أحياناً إلى الاتجاه نحو الطابع الواقعي للرواية.

وباعتبار اللغة وسيلة إبلاغ وتواصل بين المبدع والمتلقي، فقد اعتبرها "جون لوك" "J.L" بمثابة إيصال معرفي للأشياء، وهو ما تطلب من الرواية تكييف لغة نثرية تتسم فيها الكلمات بالبساطة عبر خصوصياتها الملموسة، مهما اقتضى السياق من تفصيل أو إسهاب أو توضيح، وهو بالأساس أكبر إنجاز لغوي لتجسيد علاقة الرواية بالواقع، وعليه (فإذا كانت "الإبداعية" سمة الفن عموماً فإن "الأدبية" سمة الأدب خاصة، وهي السمة التي تحدد جنساً له متطلباته اللغوية والجمالية، بل هي جملة من الخصائص يتلبسها الصنيع الأدبي ليرتفع بها إلى مصاف الأدب الحق. فإذا فقد شرطاً من أشراطها، فقد حق الانتساب إليها)(44).

إن ذلك يحقق دفعاً جديداً لمتطلبات السرد ودفع الأحداث إلى النهاية، وتوصيف الشخصيات ورسم مواقفها وأدوارها أيضاً.

فإذا كان النقاد الواقعيون على اتفاق من أن اللغة تشكل عنصراً أساسياً في مستويات التعبير الفني، كما أنها تشكل وسيلة هامة من وسائل الآداب المختلفة، فهم في الوقت ذاته يطلقون ثورة على تلك الأساليب التي لا يتماهى دورها في الفن، ومرد ذلك على حد زعمهم اهتمام بعض القصاص بالتصميم والتخطيط للقصة على حساب التوظيف اللغوي الرصين، وبالتالي، فالقاص (يهبك الفكرة ومدلولها العام قبل أن يهبك شكلها، فجأة تتكشف القصة، وينتهي دور القارئ كباحث تستهويه المغامرات الفنية، لكن بمعزل عن لعبة اللغة والشكل)(45).

إنه الرفض القاطع للغة العادية التي تؤول إلى التقريرية والمباشرة الفجة، وعليه فإن (بعض النقاد الواقعيين لا يرون تطوير اللغة ممكناً إلا في إطار الفصحى، والفكرة التي تعبر بها عنها)(46) لوثوق العلاقة بين العبارة والفكرة الحية، ابتعاداً عما هو جمود وتحجر فكري وأسلوبي معاً، من منطلق أن العبارة تمثل مرآة مصقولة تعكس الفكرة وتجليها، تبسيطاً للتعبير وابتعاداً عن التعقيد.

الإحالات:

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 286 ـ 287.

(2) P.Ricœur: Temps et récit. Tome 2, p.136.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 291 وما بعدها.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ص 293.

(5) م.س: ص 294.

(6) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 295 ـ 296.

(7) م.س: ص 297.

(8) Miede. Bal: Narration et focalization. In poétique, n◦29. 1977,p. 72.

(9) G.Genette: Discours du Récit in figures. III. Seuil/coll. Poétique. 1972.p, 206.

(10) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 300.

(11) م.س: ص. 301.

(12) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 301.

(13) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: نفس الصفحة.

(14) G.Genette: Nouveaux discourse du Récit. Seuil/coll. Poétique. 1983. p, 43 – 49.

(15) Sandre: Briosi: La Marratologie et la Question de l'auteur, n◦068, 1986, p. 507 – 519.

(16) يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص 228.

(17) بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل) م.عالم الفكر، الكويت، مج، 21، ع/4، الكويت، ص 35 ـ 36.

(18) يمنى العيد: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1/1986، ص 22.

(19) د. محمد نجيب التلاوي: في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 10. www.awu-dam.org

(22) د. محمد نجيب التلاوي: في روايات الأصوات العربية، ص 12.

(23) م.س: ص 14.

(24) كريستيان انجيلي: السرديات، ضمن كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) مجموعة من الكتاب الأجانب، تر، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط1، 1989، ص 98.

(25) مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، ص 16.

(26) الرواية: ص 65.

(26) مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، ص 76.

(27) مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، ص 76.

(28) الرواية: ص 77.

(29) ـ مرزاق بقطاش: خويا دحمان، دار القصبة للنشر، 1999، ص 25 ـ 26.

(30) ـ آلان واران فريدمان: الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة، تر، محي الدين صبحي، الآداب الأجنبية، ع/2، تشرين الأول 1977، ص 17.

(31) نفسه، ص 17.

(32) مرزاق بقطاش: خويا دحمان، ص 66.

(33) نفسه: ص 101.

(34) عزوز الكابران: ص 105.

(35) الرواية: ص 140.

(36) مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص 170.

(37) الرواية: ص 170.

(38) الرواية: ص 4.

(39) جان ريكاردو: قضايا ا لرواية الحديثة، تر، صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 80.

(40) مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص 239.

(41) كريستيان أنجيلي: السرديات، ضمن كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، ص 98.

(42) مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص 240.

(43) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص 137.

(44) د. حبيب مونسي: أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، أبريل 2008، ص 274.

(45) عبد القادر الشاوي: تقديم "أشياء تتحرك"، مجموعة الميلودي شغموم، طبع مطبعة "فنان" المغرب الأقصى، ص 10.

(46) د. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 380.

□□

ثورة المعلومات لا تعني بالضّرورة ثورة المعرفة

□ أوس أحمد أسعد*

"الإعلام الغربي بكل عناصره وعنصريّة ساسته يدور في فلك واحد وهو امتلاك الفضاء العربي بأسهل الطرق وبأقل التكاليف من خلال محطّات فضائية تشتعل بالفتن لتحقيق هدفه في فتح طريق شرق أوسط جديد يخدم مصالحه ومصالح الكيان الصهيوني "

"والإعلام العربي لمْ يستطعْ عبر تاريخه الطّويل مجاراة غيره وبقي عاجزاً عن تغيير المفهوم الغربي عن العالم العربي بصورة خاصة والإسلامي بصورة عامة حتى أضحى الإرهاب في نظر الغرب مرتبطاً بالإسلام وبصورة الإنسان العربي "

والسّؤال الكبير الذي يطرح نفسه هو: ما العمل كي يواجه العرب الإعلام الغربي مواجهة عقلانية ؟

يعتقد الدكتور " هزوان الوز"بكتابه (الإعلام – أدوار وإمبراطوريات) بأنّ السبيل إلى ذلك يمر عبر [تحصين الجبهة الداخلية للصفّ العربي وتوحيده وإصلاح مكامن العجز فيه - والحوار المتواصل الهادئ مع الإعلام الغربي على اختلاف مشاربه].

ثم يتابع مستشهداً بكلام الباحث "جميل حجيلان" :[لن يحقّقَ الحوار مقاصده إلا إذا احترمنا ذكاء الآخرين واعترفنا بقدرتهم على فهم الحقائق في عالم لم يعدْ يجدي فيه الاختباء أو الهروب].

خصوصاً ، وأنّ القرن الحادي والعشرين أتى مبشّراً بعصر جديد أصبح للإعلام فيه الكلمة الأولى في ظلّ ثورة الاتصال والمعلومات(...) هذه الثّورة التي أدّت لإحداث تطورات ضخمة في تكنولوجيا الاتصال والمعلومات(...) ليصبح العالم قرية كونيّة الكترونيّة صغيرة[global village].

---

* شاعر من سورية.

الكتاب بقوادمه وخوافيه يتكئ إلى هذين الجناحين محلّقاً كطائرٍ فتيٍّ في فضاءات مختلفةٍ متوخّياً تقديم المعلومة المبسّطة لتكون في متناول الجميع وهذا يرشّحه باعتقادي ليغدو من ضمن المواد التّعليمية في كليّة الإعلام /الصحافة وكذلك في المنهاج التّدريسي، ما قبل المرحلة الجامعية ولكنْ ما يلفتني حقيقة هو تلك المنبريّة (القديمة، الحديثة) في خطابنا الثّقافي الذي بقي رهين الشّعاراتيّة والتّعميم (تحصين الجبهة الدّاخليّة، توحيد الصّف، إصلاح مكامن العجز، وحديثاً أضيف مصطلح "الحوار" مع تفتّح زهور "الرّبيع العربي" ولا أدري إذا كانت زهوراً حقّاً؟!.

ترى ألا نستطيع الخروج من إسار الشّعارات التي أشبعتنا بها كثيراً إلى حدّ التّخمة أحزابنا التاريخية على مدى تاريخها الطويل دون أفعالٍ تذكر اللّهمّ سوى إدامة التّشرذم والعزلة ونمو الهويات القطرية والنزعات المتطرّفة.

أليستْ المشكلة بجوهرها" بنيويّة، مركّبة" قبل أن تكون "ترقيعية، إصلاحية" نستجدي بها من كان سبب الدّاء، ليهبنا الدواء، ألا تتعلّق بشكلٍ كلّيٍّ بآليّة تعاملنا مع كامل تراثنا وحاضرنا وذواتنا والتي ستنعكس بالضّرورة على طبيعة فهمنا للآخر، هذا الآخر الذي تفصلنا عنه مجموعة كبيرة من الفجوات(الفجوة الرقمية، فجوة الاتصالات، فجوة العقل، فجوة التّعلّم، فجوة اللّغة، فجوة اقتصاد المعرفة إلخ..).

أليستْ عبارة/اعرف نفسك/الفلسفية تنطبق علينا حرفياً، حيث أنّنا نعتزّ بجهلنا لأنفسنا وقوانا الذّاتيّة وننام على حرير عبارات الأمس التخديريّة التي نجترّها كتعويض ذاتيّ عن نواقصنا وعيوبنا تحت وهم أنّنا مازلنا(خير أمة أخرجت للنّاس) دافنين رؤوسنا في الرّمال كـ "النعامة" أمام الجديد الوافد وعلوم الآخرين كلّها في جيبنا الأصغر كما يقال، نستطيع استحضارها بكبسة زرٍّ صغيرةٍ، تحكمنا بديهيّة سلفيّة عتيقة بأنْ "لا جديد تحت الشّمس" أجوبتنا حول المتغيّرِ والمستجدّ نجدها في حرزٍ مكين، نفلش صرره الصفراء متى اضطّررنا ونحفظها غيباً وحينها "لن نضلّ أبداً" فبئساً لك أيّها الغرب المتغطرس ألا تعلم بأنّ أجوبة الحاضر والمستقبل موجودة في الماضي وحسب، والمفارقة المبكية هنا أنّنا رغم اعتزازنا الفارغ بأنفسنا وتاريخنا لم ندر بأنّنا نحطّ من قدره كثيراً بهذه الرؤية الجوفاء بدلاً من أن نعمد إلى استنهاضه بقراءاتٍ جديدةٍ تفصل "حنطته عن زؤانه" وأن ننبش طاقة الإبداع فيه بدل الانبهار بما ينتجه هذا الغرب والتّفكير بكيفيّة وصوله إلى هذا الإنجاز. ترى من غذّى هذه الرّوح الإستهلاكية لدينا على مرّ العصور من خدّر عقولنا لتصبح مجرّد منفعلة، متلقية، نقليّة سلبيّة، لا تفاعليّة جدليّة، استنتاجيّة؟ أكلّما أعيانا الجواب نرمي أسبابنا على الصّهيونيّة والمؤامرات والغرب؟ أليستْ ذهنيّة التّقديس للتّراث بشوائبه كلّها والتي أدّت لإيقاف حالة الإجتهاد فيه حدّ الإنعدام هي من ساهم في تعميق مآزقنا الذّاتيّة والبنيويّة؟

ألمْ يساهم فقهاؤنا وساستنا تاريخيّاً في لجم انفتاح العقول بوثيقة عهدٍ سريّةٍ أو علنيّة ممهورة بينهم بالدّم بأن يُبقوا إنسان هذا التّاريخ "الإسلامي، العربي" مخصيّاً، مهمّشاً، هشّاً، مقصيّاً عن الفعل الإيجابي ورهين محابسه الغيبيّة على المستوى الوجودي وطريد لقمة عيشه على المستوى الحياتي اليومي بحيث تبدو الثّقافة والسياسة حينها مجرّد ترفٍ لا يعنيه، وإذا كان لا بدّ له من التّفكير أو الحلم فإنّهم هم من يفكّر ويحلم عنه .

فكيف سأقتنع بأنّ الساسة والحكّام العرب جادّون في تحصين صفوفهم ووحدتهم وتطوير مجتمعاتهم وتجنيبها الإنزلاق وهي العارية أساساً والمنخورة حتّى العظم أمام غزو الآخر المتقدّم بكلّ قواه كالسّيل الجارف.

إنّ الواقع ليفقأ العين ولعلّ أوقح وأفجر مثال عليه ما يمارسه حماة الدّين والأماكن المقدّسة من تصدير للفكر الظّلامي على مستوى العالم أجمع ممتلكين أقوى القنوات الإعلامية التي تعتمد أعلى معايير الجودة والتّقنية في التّضليل وهي تضخّ إقيائها وإسهالها الشّديدين على مدار السّاعة لتخريب وحدة ونسيج الشّعوب العربيّة بل وعلى مستوى الكرة الأرضيّة أجمع، هؤلاء الحماة القبليّون العائليّون الوثنيّون بأفكارهم ومعتقداتهم ما قبل الدّولة الوطنيّة بسنواتٍ ضوئيّةٍ وإعلامهم المسموم، هل همّ من يجب توحيد الصفوف معهم؟

أليسوا من هذه التّربة العربيّة ذاتها التي جمعتنا معهم الهويّة الإسلاميّة، أليسوا هم الوكيل المتصهين شبه الحصري الذي أجّر نفسه لخدمة الإعلام الآخر الصّهيوني وحوّل التربة العربيّة كرمى عيونه إلى مستنقع آسنٍ ليغرس فيها طحالبه وأشنيّاته؟.

ثمّ كيف سيكون "الحوار" بيننا وبين الآخر ونحن الذين لا ينمو في داخلنا سوى "المونولوج" والخوف من الرّقيب كما قال المرحوم "سعد الله ونوس" نتيجة هذا التاريخ الموغل في إقصاء العقل. ألسنا بحاجةٍ لتدرّبٍ طويلٍ على تعلّم أبجديّات هذه المفردة وتمثّلها؟، ثمّ ألا يعني الحوار مع الآخر ونحن بهذه السّلبية، تسليماً بثقافته الغازية؟ أين هي النّديّة في التعامل معه ونحن الأضعف.

في الواقع إن دعوة حسنة من هذا النوع لا تُجافي الحقيقة لكنّها تقفز إلى مكان آخر فوراً رغم صدقها الخجول، فهل ننتظر حتى يغيّر الإعلام الرسمي جلده، ومن ثمّ نبدأ الحوار؟ وكيف نطلب من هذا الإعلام الذي يؤدّي دوره الإيديولوجي الوظيفي لخدمة مصالحه ومصالح الآخرين بالوكالة أن يقوم بهذه المهمّة؟ ثمّ ألم يكن إعلامنا الوطني بلغته الخشبيّة أكبر سببٍ في نخر واختراق الإعلام الآخر لعقولنا في قلب هذه الأزمة المدمّرة التي يشهدها وطننا الحبيب سورية؟!

ومع ذلك فمحاور الكتاب يحكمها هذا التّشخيص الصّادق للمشكلة والذي ينوس بين اتجاهين: إعلام هزيل يجب إصلاحه بما يتناسب وروح العصر، ولكن كيف، وبأيّة أدوات؟ وآخر غربي قويّ التأثير يمتلك الأرض والفضاء مستفيداً من كلّ ما توصّل إليه العلم والتكنولوجيا في تصدير أفكاره وثقافته على حساب الهويّات القوميّة التي وجدت نفسها "عارية" أمام مأزقها التّاريخيّة والإيديولوجيّة فلم تجد مفرّاً من الهروب إلى قواقعها الذاتيّة واجترار أوهامها، وهذا ما جعلها بدوره، تقع فريسة تقديس للذّات، وما يصدر عنها من إعلامٍ مرضيّ هو الآخر مقدّسٌ لا يجوز المساس بخطوطه الحمراء وهيبته.

هكذا بقي الإعلام الوطني، كعجوزٍ متصابية، بمحاولة انتمائه للعصر بتزويقاتهِ الشكليّة الصّرفةِ، بل أشبه بدجاجةٍ مهاضة الجناح، لاهي طائرٌ عرف الطّيران ولاهي دجاجة، بعرف الدّجاج، فبقيتْ كائناً هجيناً غريب الملامح والصّوت، إعلاماً يقدّم وجباته المجوجة دون كللٍ، مساهماً بهمّة عالية في تسطيح المعرفة في عالم الإنفجار المعرفي، ومعمّقاً لفجوة العقل العربي في زمن الإنفتاح وكسر الثنائيات الضدية واليقينيات، هذا العقل الذي نوّمَ على مدى عصور كاملةٍ إلى درجة أنّه بات

يشكو من قصور بنيويّ حادّ منعه من الإبتكار ومحاولة إنتاج المعرفة وجعله رهين السلفية والتقليد وأسير ثوابته القارّة وغير مدرّب على التوجّه المنظومي حيث يقع دوماً في تهويمات التعميم والنّزوع نحو الواجب والقاطع والمحكم ومنحازاً إلى السّائد والعريق على حساب المستجدّ والمتغيّر ويلحّ على الإجماع وينفر من التعدّد والإختلاف كما أنّه عقلٌ يمتهن السّالب ويخاف اللاّ يقين ولا يستأنس بالمشوّش وغير المكتمل ويستهجن غموض الشّعر ولا موضوعيّة الفنّ التّجريدي ولا يستوعب الّلامحدود والّلانهائي ولا يروقه أنْ يكون للفوضى علمها وللتعقيد سحره وأنّ المعرفة ليست واقعة نهائيّة وهذا بدوره حرمه من الجرأة في اقتحام المناطق المهجورة من فكره واختراق أسيجة التحريم والتجريم المقامة حوله إلخ..

ومع كل ذلك هل نستغرب الآن غرقه في لجّة الّلامبالاة والسّلبية القاتلة، التي غذّتها بكامل الأمانة أنظمته الوطنية فيما بعد. متوهّماً أنّه خرج من تحت عباءة المستعمر وهل خرج حقّاً؟!

يقول الكتاب: [مع تسارع تطوّر تقنيّات الإتصالات التي جعلتْ العالم المترامي قرية كونيّةٍ صغيرةٍ، أصبح الإعلام إيديولوجيّا وتكنولوجيا وهما وجهان لعملةٍ واحدة، فالإيديولوجيا من أقدر المفاهيم على التّوظيف، أمّا الإعلام فهو الجسم التكنولوجي الذي تتحرّك الإيديولوجية من خلاله].

هكذا إعلام الآخر، واضح الهويّة، مؤدلج، ممنهج يخدم فكرة وثقافة الغازي وهذا ما حفظته السّلطات الوطنيّة في بلدان العالم الثالث، فبادرت إلى إغراق مجتمعاتها في المحسوبيّات والفساد وبرامج التسطّح والإستهلاك وتكريس الفرديّة وعبادة الزّعيم، وإجهاض نمو المجتمع المدني، وإلغاء التعدّدية، وحريّة الرّأي.

لذلك، فمن الإجحاف ألا نرى الفارق العميق بيننا وبين المجتمعات الأخرى المتقدمة التي أنتجتْ نظمها وقوانينها وإعلامها بما يتناسب وتطور هذه المجتمعات حيث أنّ [الديموقراطيات الغربية تركت للصحفيين حرية الأداء دون وجود وزارة للإعلام تشرف على عملهم، وهذا ما جعل الجانب التشريعي المحيط بهذه الأخلاقيات متروكاً لأصحاب المهنة أنفسهم وضمائرهم، في حين اتجهت دول العالم النامي غالباً إلى تطويق المجالس والنقابات المهنية للإعلاميين بحزمة من التّشريعات القانونية الصارمة].

ولكنّ الأخلاقية المهنيّة بقيتْ مجرّد شعارات بل وغالباً ما رميتْ في سلّة المهملات، لا تساوي الحبر الذي كتبتْ به ومثالنا على ذلك (معظم وسائل الإعلام التي رصدتْ الأزمة السورية منذ بدايتها وحتى الآن).

وكأنّي بالكتاب في بعض فقراته قد وقع بشيء من التناقض حين أوضح ضرورة الحياديّة والموضوعيّة والدّقّة في عرض الحقائق والمعلومات وتقديمها بصدق للرأي العام من دون تحريف وبنفس الوقت حمّل وسائل الإعلام الأمريكيّة عملية الفشل في حرب فيتنام كونها كانت صادقة نسبيّاً في نقل الصورة، يقول في الصفحة- 57- [فوسائل الإعلام تتحمل مسؤوليّة فشل الولايات المتحدة في حرب فيتنام وذلك بسبب نقلها صور الدمار الهائل والنّاجم عن القصف الأمريكي حقول الأرز الفيتنامية وما تكبّدته أمريكا من خسائر بشرية، حيث ظهرت نتيجتها في الشارع الأمريكي دعوات إلى إنهاء الحرب الفيتنامية].

ويعطي المؤلّف رأيه الشخصي الذي سيتناقض بشكلٍ ما مع فكرته القادمة بعد قليل، يقول:[كما أؤكد أنّ وسائل الإعلام تكون أمام اختبار حقيقيّ في وقت الأزمات

فيجب أن تكون مرآة للحقيقة وعين المشاهد الثالثة التي يجب أن تنقل الحدث وتفسره كما هو ويكون ولاؤها الأول والأخير له]

ولكن هل حقيقة، يوجد إعلام صادق ينقل الواقع كما هو أم أنّ هناك إعلام موقف وحسب، يقول الكاتب منحازاً إلى رأي الدكتور"حمدي حسن أبو العينين":[إنما هناك على الدوام إعلام موقف والفرق هائل بين الواقع والموقف وما يحدث في أنحاء العالم كله بعيد عن حديث الأخلاقيات والنظريات مهما أنكر البعض ذلك].

وهذا يؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ الشّعارات الإعلامية البراقة عن الموضوعية والحياد والصدق ليست أكثر من واجهات كلامية خطّتها مثالية منظّريها الأوائل وحسب حيث أنّ الفكرة تبدأ دوماً مثالية على مستوى التنظير وعند امتحانها على أرض الواقع تطبيقاً، يقتنصها الطرف الأقوى بانتهازيته وبراغماتيته متحكماً بمدارها كما يحلو له بما يخدم مصالحه ولكن مع ذلك يبقى هناك ثمّة حياد نسبي وآخر مغرق في انحيازه وما نطلبه هنا فقط من الإعلام الوطني أن يحترم عقل وبصيرة المشاهد السوري الذي أنضجته التجربة وأنهكته الأزمة بحيث يستطيع فرز الخيط الأسود من الأبيض رغم أنّه وقع ضحيّة الضّبابيّة في البداية واختلط الحابل بالنابل، والمطلب الإصلاحي بالدّم المسفوح نتيجة الضّخ الهائل لوسائل الإعلام الغربي والعربي المتصهين وتغليف الحالة بألوان الربيع الزاهية ودغدغة أحلام النّاس في الحريّة والدّيموقراطيّة التي سرعان ما تكشفت عن لاعب أكبر يدير خيوط اللّعبة هدفه الأساس تجزيئ المجزّأ أو تقسيم المقسّم كما يقال لكي ترتاح ربيبته المدلّلة إسرائيل عبر خلق كانتونات طائفية حولها تقتتل فيما بينها ويديرها أمراء حرب ومشائخ مقاطعات يتربّع على عرشها العقل الصّهيوني بما يخدم استراتيجيّاته البعيدة وحلم قادته في السيطرة على المنطقة الغنيّة بالخيرات والمياه والنّفط والغاز والعقول السّلبيّة المسطّحة والأيدي العاملة الرّخيصة والأنظمة العميلة.

وبعد تأكيد الكاتب بأنّ:[وسائل الإعلام هي القوّة الأكثر تأثيراً في حياة الشّعوب واتجاهاتها وقيمها، فهي تعمل بقوّة السّلاح نفسه إذا ما وجّهت إلى قضيّة أو شعب ما].

يحذّر المعنيّين بإدانةٍ قويّةٍ لوسائل الإعلام المحلّي قائلاً: [(...) فهل يقتنع المعنيّون لدينا أخيراً بأنّ الإعلام سلاح فتّاك].

في الواقع أمام كلّ هذه التّحدّيات الفتّاكة والحقائق الدّامغة لن يجد الإعلام الرّسمي مفرّاً من الخروج من عباءته وقواقعه والإرتقاء بأدواته وتعميق أدائها وفرصته هي الأفضل الآن في تنظيف نفسه وإعطاء البعد الحقيقي لمصداقيّته في رصد الأحداث، خصوصاً مع تعمّق واستفحال فجور الإعلام الآخر الموغل في دمويّته وتحيّزه وتشويهه للصّورة الحقيقيّة لما يجري على الأرض السّوريّة بما يمتلكه من قدرةٍ هائلةٍ على إدارة الحدث ومنتجَتِهِ بالشّكل الذي يريده لإقناع الرّأي العام العالمي بأنّ تدخّله ناجم عن تقديره لمصلحة الشّعب السّوري المغلوب على أمره، حيث غدا معلوماً أنّ القوى الكبرى لكيْ تحقّق مآربها في منطقةٍ ما، تبادر عبر ماكينتها الإعلاميّة الأخطبوطيّة الممتدّة حول العالم إلى شيطنتها بضخّ كلّ المعلومات المفبركة في اتجاه هدفها المنشود وهذا ما يؤكده الكتاب فاضحاً أدوارها المشبوهة وسعيها المحموم لتقاسم العالم فيما بينها لدرجة أنّها أشادت إمبراطوريّات غير مرئيّة لإدارة العالم، غير أجهزة الإستخبارات، كبديل لوجودها المادّي كـ"جيوش محتلّة"مستخدمةً ما اصطلح على تسميته" بـ(القوى النّاعمة) للتّغيير

مروّجةً أمام الرّأي العام العالمي والمحلّي بأنّها تتدخّل لحلّ قضيّةٍ عادلةٍ أو لمحاربة الإرهاب في بلدٍ ما وإنقاذه من القيّمين عليه الذين ينتهكون حقوق الإنسان والشّعب كالوحوش"والمضحك المبكي أنّ هذا صحيح ولكنّه كلام حقّ يراد به باطل"وهذا ما فعله الأمريكان مع(صدّام حسين، القذّافي، مبارك إلخ..)ولكن ألمْ يكونوا بنفس الوقت هم من صنعوا هذه الأصنام ونفخوها حتى غدت"سوبرمانات كرتونيّة"وإذا ما انتهت وظيفتها يبادرون إلى التّخلّص منها بلا أدنى احترام وهنا يبرز السّؤال الفاقع: لماذا أبقوا على أدواتهم الرّخيصة في "السّعوديّة والخليج وغيرها" أليس فقط لأنّ الوقت لم يحن بعد لإزالتهم، فهم مازالوا يؤدّون أدوارهم على أكمل وجه وهذا ما نراه من خلال قنواتهم الإعلاميّة سيّئة الذّكر(العربيّة ، الجزيرة) وأشباهها من المحطّات الأخرى التي تبثّ كلّ أنواع المذهبيّة والطّائفيّة والحقد الإثني والقبلي وإلخ..

فمثلاً، ما روّجهُ الإعلام الآخر المهيمن حول التّدخّل الغربي في الصّومال بوصفه بالإنساني دون الإشارة إلى الشّركات الأمريكيّة التي اشترت في هذا البلد باطن الأرض الزّاخر بالنّفط تاركةً إيّاه لقراصنته وتمزّقاته القبليّة والهدف الحقيقي هو السّيطرة والتحكّم بالقرن الإفريقي الإستراتيجي وخطوط مواصلات المحيط الهندي ومثلهُ كان التّدخّل الأمريكي، البريطاني في العراق وأفغانستان ويوغسلافيا وإلخ..

ورغم انكشاف بعض أسرار هذا التّضليل الإعلامي فاقد الأخلاقيّة والمصداقيّة الذي تمارسه القوى الكبرى لتبرير وحشيّة تدخلها عبر خلقها بؤر توتر دائمة في مختلف بقاع العالم، فإنّها تمارسه بأشكال متشابهة حيناً ومختلفة حيناً آخر واضعةً السّمّ في الدّسم كما يقال مستفيدة من خنق وتجهيل الأنظمة الوطنيّة لشعوبها ومن قدرة قنواتها على تشويه الوقائع تحت ذرائع مختلفة وخير مثال على ذلك ما يقوله الباحث"ميشيل كولون"واصفاً ما حدث للكاذب"ألستير كامبيل"وكان يشغل منصب رئيس الاتصال الخاص بـ"طوني بلير" رئيس الوزراء البريطاني إبّان الغزو البربري الأمريكي البريطاني للعراق، هذا الكاذب الذي زيّف المعلومات حول أسلحة الدّمار الشّامل المزعومة في العراق ممّا اضطرّه للاستقالة بعد انكشاف أمره علماً أنّه كان هو نفسه من زوّد الإعلام بموادّه حول "كوسوفو" اليوغسلافية بنفس الطّريقة المزيّفة، والسّؤال هو، هل وُجد من يثير النّقاش حول سوابق هذا الشّخص؟

في الواقع هذا لم يحدث، لأنّ من أهداف وقواعد الإعلام الكاذب تنظيم (فقدان الذّاكرة لدى المتلقّي بعد أن يكون قد نجح في تشويه الصّورة أمامه وغيّب التّاريخ الوطني الحقيقي للبلد المراد انتهاكه وأخفى النّوايا الكامنة وراء غزوه له، وهكذا نمت وازدهرت القاعدة الفضيّة التي تخصّ الإعلام المضلّل(اكذب اكذب حتى أصدّقك) أيضاً لتترعرع وتنمو بعدها القاعدة الذّهبيّة التي يقولها الكتاب: [من يسيطر على الإعلام، يستطيع تشكيل الآراء ومن يشكّل الآراء يصنع الأحداث].

ولكي تكون الصّورة أوضح حول الغزو الإعلامي الأمريكوصهيوني للعالم يورد الكتاب قولاً للدّكتور"محمود عبد الله"مفاده [بأنّ هناك ستّ مجموعات كبرى تعمل في الأنشطة الإعلاميّة على المستوى العالمي، أربع منها أمريكيّة وواحدة أوروبيّة وواحدة استراليّة أمريكيّة].

مجموعة واحدة من هذه الشّركات تكفي لتوضيح هذا الأمر وهي"نيوزكوربوريشن"، فهي تزاول نشاطها في الولايات المتحدة الأمريكيّة

والمملكة المتّحدة والقارة الأوروبيّة واستراليا وآسيا وحوض المحيط الهادي، وعدد مشاهديها يفوق مشاهدي القنوات العربيّة كلّها وإيراداتها تبلغ سنويّاً أكثر من/23/مليار دولار أيّ ما يساوي ناتج/الأردن القومي، وأكبر من الإقتصادالبحريني، اللبناني، اليمني، السّوداني، الموريتاني، الصّومالي/.

ومؤسّس هذه الإمبراطورية المترامية الأطراف هو /روبرت كيث موردوخ / أحد أكبر الشّخصيّات الدّاعمة للكيان الصّهيوني والذي يمتلك/29٪/من أسهمها وتمتدّ أذرعه الأخطبوطيّة إلى أربع قارّات، وطبعاً لا بأس أن يكون هناك شريك "لطيف"يساعده في أداء مهامه "الشّريفة والإنسانيّة"هذه ويمتلك/7٪/من أسهمها وهو الأمير"الوليد بن طلال"وربّما أشخاص آخرون في الظلّ لا يقلّون عنه لطافةً وإنسانيّة.

ويختتم الكتاب مقولته برؤيةٍ نظريّةٍ عامّةٍ تتعلّق بواقع وآفاق الإعلام العربي يقترحها الباحث المصري "السيّد ياسين"وقد حظت برضى المؤلّف تؤكّد على عدّة عناصر أهمّها:

1ـ ضرورة رسم خرائط معرفيّة للاتجاهات الإيديولوجيّة في الوطن العربي(...) ستفيدنا في معرفة الواقع الذي نريد تغييره وتحديد ملامح هذا التّغيير واتجاهاته والقضاء على التّعميمات المسيئة للعرب والمسلمين التي تصوغها الدّوائر الغربيّة.

2ـ تبنّي موقف رشيد من ثلاثيّة /الماضي، الحاضر، المستقبل/ عبر تبنّي منهج علميّ ونقدي تكاملي وضرورة ممارسة التّأويل بمناهجه المتعددة.

3ـ حصر دقيق للمشكلات التي تعوق التّواصل الثّقافي الإيجابي بين/العرب والغرب/كالتّطرّف والإرهاب.

4ـ الدّعوة للإسهام العربي بمناقشة المشكلات الإنسانيّة العالمية/تلوّث البيئة، الفقر، الفجوة بين الموارد والسّكان(...) وهكذا يمكن القول إنّ الإعلام العربي يمكن أن يلعب دوراً فاعلاً في /حوار الحضارات/ويجب أن يثبت العرب أنّ لديهم كفاءة معرفيّة تسمح لهم بالإسهام في مواجهة الإشكاليّات المعرفيّة والمشكلات الواقعيّة التي تواجه الإنسانيّة في القرن الجديد.

عنوان الكتاب

[الإعلام، أدوار وإمبراطوريات]

للدّكتور"هزوان الوزّ"

إصدار وزارة الثّقافة/الهيئة العامة السّوريّة للكتاب/2012م

ماذا نكتب ولمن نكتب..

د. عدنان محمد أحمد

ماذا نكتب ولمن نكتب؟ هما سؤالان يفترض أحدهما الآخر، ولذلك يمكن أن نعدّهما سؤالاً واحداً. ولكنه سؤال يحمل من الشك والريبة، أكثر مما يحمل من الاستفهام. وما يسوّغ فهمه على هذا النحو هو ما شهدته، وتشهده، البلاد العربية من أحداث تضع المؤسسة الثقافية العربية موضع تساؤل، ليس لكونها متّهمة بما حدث كله، بل لكونها ليست بريئة من ذلك كله. والتساؤل مؤسس على إيمان بأهمية دور الثقافة في المجتمع، بوصفها سلطة موجهة للسلوك، وبأهمية دور المثقفين بوصفهم قادة وعي. ولأنّ الأدب ظاهرة ثقافية شديدة التأثير في المجتمع، فإنّ الكتابة المقصودة، ها هنا، هي الكتابة في حقل الأدب.

والحديث عن الثقافة يقتضي تعريفها. وتعريفات الثقافة متنوعة "بشكل يصعب حصره"(1) وإن كان أكثرها شهرة وتداولاً التعريف الذي قدمه الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تايلور (1832- 1917) الذي يعدّ "مخترع" تعريف الثقافة الأول. وقد ذهب تايلور إلى أنّ الثقافة هي "ذلك الكلّ المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفنّ والأخلاق والقانون والأعراف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع"(2). وهذا المفهوم شامل، ويمكن أن يُطلق على ما يجمع أفراد أكثر الجماعات بدائية وجهلاً، كما يطلق على ما يجمع أفراد أكثر المجتمعات تحضراً وعلماً. ولعل افتقاره إلى الدّقة كان دافع البحث عن تعريفات أخرى من وجهات نظر مختلفة، حتى غدا مصطلح "الثقافة" من "المصطلحات شديدة التعقيد والتشابك"، كما رأى رايموند ويليامز، أستاذ الآداب في جامعتي أكسفورد وكمبردج(3). فلا مناص من البحث عن مفهوم أكثر بساطة ووضوحاً يمكن التأسيس عليه، والانطلاق منه. ولأنّ حديثنا عن الثقافة العربية نرى أنّ نبحث عن هذا المفهوم

كما تجلّى في الذهن العربي، وهذا ما يمكن أن تساعدنا عليه مصادر تراثنا العربي، ولاسيما المعجمات العربية.

يدل الفعل "ثقف" في اللغة العربية على تقويم ما اعوجّ؛ وفي اللسان "أن القِدْحَ إذا كَانَ فيهِ عَوَجٌ ثُقِّفَ بالنَّارِ حَتَّى يَسْتَوِيَ"(4). و"الثِّقافُ: حَديدةٌ تَكُونُ مَعَ القَوَّاسِ والرَّمَّاحِ يُقَوِّمُ بِهَا الشيءَ المُعْوَجَّ"(5). كذلك تدلّ اللفظة على مهارة في استيعاب المعرفة؛ ففي اللسان: "ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً وثِقافاً وثُقُوفةً: حَذَقَه. وَرَجُلٌ ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ فَهِم. رَجُلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إِذَا كَانَ ضابطاً لِمَا يَحْوِيه قَائِمًا بِهِ. وَيُقَالُ: ثَقِفَ الشيءَ وَهُوَ سُرعةُ التَّعَلُّم. ابْنُ دُرَيْدٍ: ثَقِفْتُ الشيءَ حَذَقْتُه، وثَقِفْتُه إِذَا ظَفِرْتَ بِهِ"(6).

وإذا ربطنا بين الصورة المادية؛ وهي تقويم المعوج، والصورة الذهنية؛ وهي المعرفة والمهارة في استخدامها، يصير من الممكن القول: تعني الثقافة في الذهن العربي "توظيف المعرفة من أجل الوصول إلى حالة أفضل". والحالة الأفضل هي التي يتمّ فيها التخلّص من كل ما من شأنه أن يكون عيباً. يصدق هذا على الفرد، بوصفه مثقفاً، وعلى المجتمع بوصفه مؤسسة تهتمّ بتثقيف أبنائها؛ أي تحرص على تعليمهم، وتهذيب أخلاقهم. والأخلاق الرفيعة عند العرب هي القويمة، أي المستقيمة التي لا عيب فيها. وهذا يعني أنّ العرب نظرت إلى الثقافة بوصفها جامعاً للاستقامة والعلم. فالعلم وحده لا يكون ثقافة، والاستقامة وحدها لا تكون ثقافة.

صحيح أنّ لفظ "الثقافة" بهذا المعنى لم يقترب من الساحتين الأدبية والنقدية عند أجدادنا العرب، ولكن هذا لا ينفي وعيهم بأنّ الوصول إلى الحالة الأفضل كان من بعض غايات المعرفة. وإذا لم يعبّروا عن ذلك الوعي بـ "مصطلح" يدلّ عليه، فلأنّ الحاجة إلى ذلك لم تكن موجودة.

أما نحن فأحوج ما نكون إلى تحديد مصطلح واضح ودقيق، في زمن كثُرت فيه المصطلحات والنظريات الأدبية والنقدية والفلسفية...إلخ، تبعاً لكثرة الغايات والأهداف التي كانت تسعى إليها التيارات الفكرية بتأثير عوامل وموجّهات لم تكن بريئة دائماً، كما قد يتوهّم المرء.

ومهما يكن من أمر، فإنّه لا خلاف على أنّ الثقافة في المجتمع سلطة توجّه سلوك أبنائه، وتحدّد لهم تصوراتهم عن أنفسهم وعن العالم من حولهم. ولكونها كذلك فهي تشكّل رابطاً بين أفراد المجتمع الواحد، ما يعني أنّ ما يطرأ عليها – من خير أو شرّ- سيترك أثره في المجتمع كله. وهذا ما يجعل العمل بالشأن الثقافي ذا خطر كبير، يتطلّب ممن يمارسه أخلاقاً رفيعة، ومهارة في الفهم والاستيعاب، وحذراً شديداً، ووعياً بما قد يتركه الفعل الثقافي من أثر في بنية المجتمع وهويّته. فالفعل الثقافي التزام، وينبغي أنّ يظل التزاماً، لأنّ (المثقفين أو المفكرين أفراد لهم رسالة، وهي رسالة تمثيل شيء ما، سواء كانوا يتحدثون أو يكتبون أو يعلّمون الطلاب أو يظهرون في التلفزيون، وترجع أهمية هذه الرسالة إلى إمكان الاعتراف بها علناً، وإلى أنها تتضمن الالتزام والمخاطرة في الوقت نفسه)(7).

هذا يعني أنّ للمثقف دوراً قيادياً. والقيادة تعني الجرأة والمعرفة والقدرة على تحديد الأهداف، والحكمة في وضع الخطط المناسبة للوصول إليها. وبحكم هذا الدور تناط بالمثقفين مهمة تغيير عقلية المجتمع لجعله أكثر قدرة على التطور، وصولاً إلى حياة أفضل. وهم لن يتمكّنوا من ذلك ما لم يتمثلوا "ثقافة أصيلة" يحدّثونها ويضيفون إليها. ثقافة لا تتنكّر للتراث ولا تتهمه، وتجسّد النموذج الثقافي والحضاري المنشود. ولكي تكون الثقافة كذلك ينبغي أن تتميز بـ(8):

1- الاستقلالية، وبذلك تتم مواجهة التبعية الخارجية.
2- السعي إلى إنتاج حياة أفضل وأجمل.
3- التجدد باستمرار لأن تخلف الثقافة ينفي دور المثقف.
4- كونها لا متعالية لتُمكّن الناس من استيعابها وفهمها.

في ضوء ما سبق كلّه يفترض أن تكون الإجابة على سؤال: (ماذا نكتب ولمن نكتب؟) أننا نكتب لأبناء مجتمعنا العربي، ونكتب لهم - أو يجب أن نكتب- ما يجعلهم أكثر وعياً بذواتهم وبالعالم من حولهم، وما يجعل بعضهم أكثر انسجاماً مع بعض، بوصفهم أبناء أمة واحدة، وما يجعلهم أكثر إحساساً بانتمائهم، وأكثر تمسكاً بقيمهم. فمن (المفترض أن يكون دور المثقفين مساعدة مجتمع قومي على الإحساس برابطة الهويّة المشتركة، وهي هويّة بالغة السموّ والارتقاء)(9). والحديث عن "مجتمع قومي" و "ثقافة قوميّة" قد يواجه باتّهام قويّ بالانعزال والتقوقع و..و..في زمن يكثر فيه الحديث عن أهمية تجاوز القوميات نحو "العالمية". ولكن عندما ندرك أنّ قوّة الثقافة ترتبط "مباشرة بالقوة الاجتماعية النسبيّة للجماعات البشرية التي تشكل حاملا لها"(10) وأنّ القوة الاجتماعية تعني مجموع القدرات التي يتمتّع بها مجتمع ما، سندرك أنّ السيطرة ستكون لثقافات الدول الأقوى. ولن يحتاج المرء إلى ذكاء شديد لاستنتاج أنّ الغاية من وراء الدعوة إلى "العالمية" لم تكن فتح المجال أمام الجميع للإسهام في بناء العالم والحفاظ عليه وتطويره خدمة للبشرية، أو الإسهام في بناء ثقافة عالمية تؤسس لبناء مجتمع إنسانيّ يعمّه السلام، بل كانت الغاية من ورائها تسهيل تبعيّة دول العالم لمنظومة الدول الأقوى - وهي الدول التي تمثّل الامبريالية العالمية- لتتمكّن هذه الأخيرة من تحقيق مشروعها في الهيمنة بأيسر السُبُل وأقلّ التكاليف. ولأنّ مثل هذا المشروع يحتاج إلى أساس ثقافي يقدّمه بوصفه حاجة للدول والشعوب لضمان تطوّرها وتحقيق رفاهيتها، فقد أُطلقت الدعوة "العالمية" في مجال الثقافة والاقتصاد و... وكانت الغاية الهيمنة على العالم، وهي غاية لا تتحقق بيسر في ظلّ وجود ثقافات قوميّة قويّة.

فـ "العالميّة" في الخطاب الغربي ليست نسبة إلى العالم، بل نسبة إلى الدول التي ترى نفسَها العالمَ. وعندما دعا المفكر الفرنسي جوليان بندا(11) إلى أن يركز المثقفون على القيم التي تتسم بالعالمية وتنطبق على جميع الأمم والشعوب (كان يسلّم، دون مناقشة، بأنّ هذه القيم أوروبية، لا هندية ولا صينية. وأما عن نوع المثقفين الذين كان يعرب عن رضاه عنهم، فقد كانوا أيضاً رجالاً أوروبيين)(12). ولكنّ كثيرين من المثقفين العرب تلقوا دعوته بقلوب طيّبة، وظنّوا أنهم معنيّون بها، فأسرعوا إلى تلبيتها متنكرين لقيم كثيرة رأوا أنّ معايير العالمية لا تنطبق عليها.

العالم يقوم على التنوّع، وإسهام الثقافة في الإحساس برابطة الهوية القومية لا يتعارض مع الدعوة إلى "العالمية" إذا كانت دعوة إلى الارتقاء بالثقافة إلى مستوى تتجاوز فيه هويتها القومية إلى فضاء العالمية لتكون جزءاً من الثقافة الإنسانية الرّحبة. والمشاركة في الثقافة الإنسانية ضرورة، وينبغي أن تكون هدفاً تُستنفر من أجله جهودنا كلها، ولكن لا بدّ من أن نشارك بوصفنا أمّة موجودة تعبّر عن ذاتها، وهي لا يمكن أن تعبّر عن ذاتها إلاّ بثقافتها الخاصة. قال ماثيو أرنولد(13) في كتابه الثقافة والفوضى(1869) إنّ "الدولة" أفضل ذات للأمة، وإن الثقافة القومية هي التعبير عن أفضل الأقوال والأفكار. وقال إنه من المفترض أن يتولى "أهل

الثقافة الإفصاح عن هذه الذات الفضلى وعن أفضل الأفكار"(14).

وعلى المثقف العربي ألاّ يتخلّى عن رسالته تجاه مجتمعه بحجّة السعي إلى العالميّة. وهو لن يتمكّن من توصيل هذه الرسالة ما لم يكن أكثر قرباً ممن يكتب لهم، وأكثر وعياً بحاجاتهم، وبقدراتهم على قراءة ما يكتب، وعلى فهم ما يكتب. وإلاّ فإنّ الرسالة ستفقد قيمتها وتتحول إلى مجرد كتابة لا قيمة لها. ولكي لا يحدث ذلك يجب أن يتذكر هذا المثقف دائماً أنّ نسبة الأمية في الوطن العربي تبلغ أكثر من 20٪ وأنّ عدد الأميين يصل إلى مئة مليون تقريباً(15). ويجب أن يعرف أنّ الأميين المقصودين هم الذين يجهلون القراءة والكتابة جهلاً تاماً. فإذا أضفنا إليهم من يعرفون القراءة والكتابة معرفة ضعيفة، ستكون النسبة أعلى من ذلك، وستتجاوز 50٪ بكل تأكيد. وتنوير مجتمع هذه حال كثيرين من أبنائه مسؤولية المثقف والعاملين في الشأن الثقافي بوجه عام. ولكن ما حدث –ويحدث– على الساحة العربية في السنوات القليلة الماضية يبيّن بوضوح أنّ "الرسالة" –في حال وجودها– لم تصل. فهل يكمن الخلل في المرسل أم في الرسالة أم في المتلقي؟

المشهد الثقافي العربي يبيّن بما لا يدع مجالاً للشك أنّ الثقافة العربية "ثقافة مأزومة"، على حدّ تعبير الدكتور وهب رومية(16)، أو "ثقافة شرخ" على حدّ تعبير الدكتور عبد العزيز حمودة(17). ولقد كانت الأزمة، وكان الشرخ، نتيجة أسباب متعددة أبرزها التقليد الأعمى للغرب؛ فبعد التحرر من ظلمة الاحتلال العثماني الذي جثم على صدر الأمة العربية قروناً، كان الظمأ إلى النور قد بلغ بأبناء الأمة مبلغاً عظيماً جعلهم يقفون بدهشة شديدة أمام منجزات الغرب الذي احتلّ بلدانهم. ولقد حارب هؤلاء جيوش الغرب المحتلة وأخرجوها من بلدانهم، ولكنهم ظلوا يرون الغرب نموذجاً يحتذى، أو لنقل إنّ المثقفين صوّروه لهم كذلك. فلقد أدهشهم العقل الغربي أيّما إدهاش، حتى لقد ظنوا أنّ تطورهم وارتقاءهم رهن بتقليده، فراحوا يتّبعونه مهما تكن الشعاب التي يسلكها، ناسين، أو متناسين، أنّ تلك الشعاب شعابه، وأنهم في فعلتهم يبتعدون عن أهليهم وأوطانهم. وناسين أو متناسين أنّ للغرب أهدافاً في وطننا، وأنه سيسعى إلى بلوغها مستعيناً بكل ما يمكنه الاستعانة به من وسائل، ومن ذلك الثقافة بوصفها أكثر الوسائل تأثيراً وأمناً. وهكذا راح الجميع يردد مقولات ظاهرها الهدى، وباطنها من خلفه الضياع.

ينبغي ألاّ ننسى أن الغرب ذو نزعة استعمارية، وهو لا يخجل من إظهار هذه النزعة عندما يكون لذلك ضرورة، ولكنه إذا يفعل يلبسها دائماً ما يستر عورتها من شعارات تطالب بإعلاء شأن القيم الإنسانية والدفاع عنها. وحديثه عن تلك القيم البرّاقة مغرٍ إلى حدّ كبير، ولكنه – عند التحقيق– لا يخصّ بها سوى نفسه. وعلينا أن نقرأ ما يكتبه في ضوء ذلك، وبكثير من الشك والحذر، لأنه يمارس خداعاً ثقافياً، مستعيناً بذكاء حاد، وقدرات متنوعة بعضها معروف وبعضها لا يعرف إلا بعد حين. وهذا ما يصعّب كشف خداعه، فيبدو "حيادياً" ومنطقياً، مما يجعل التشكيك ببراءة مقولاته الثقافية يبدو كأنه أمر بعيد عن الصواب. وقد يكون الحذر في قراءة خطاب الغرب أوجب عندما يتناول قضايا تخصّنا، لأنه لن يفعل ذلك ما لم تكن له غايات غير أخلاقية يسعى إليها. فهو –مثلاً– عندما يتعرّض للإسلام يحدثنا عن إسلام سياسي، وإسلام معتدل، وآخر متشدد،... وكأن

الإسلام شرائع متعددة وليس شريعة واحدة. ولكنه - من جهة ثانية- عندما يتحدث عن العالم الإسلامي يختزل التاريخ الإسلامي كلّه والمجتمعات الإسلامية المتنوّعة كلّها بلفظ "الإسلام"!. وقد التفت إدوارد سعيد إلى ذلك فكتب ذات يوم: (العالم الإسلامي يتجاوز عدد أبنائه ألف مليون شخص، وهو يضم عشرات المجتمعات المختلفة، ونحو ست لغات كبرى من بينها العربية والتركية والفارسية، وأبناؤه ينتشرون على مساحة تغطي ثلث المعمورة، ومع ذلك فإن المثقفين الأمريكيين والبريطانيين يختزلون هذا التنوع عند الحديث عنهم، وهو ما لا ينم عن(18) إحساس بالمسؤولية في رأيي، فيطلقون على الجميع اسم الإسلام وحسب. واستخدامهم لهذه الكلمة المفردة معناه فيما يبدو، أنهم يعتبرون أن الإسلام شيء بسيط يمكن إطلاق التعميمات الكبرى عليه، بحيث تغطي التاريخ الإسلامي كله الذي عمره أكثر من ألف وخمسمئة سنة، وبحيث تسمح بإصدار الأحكام، دون خجل، عن الاتساق بين الإسلام والديمقراطية، وبين الإسلام وحقوق الإنسان، والإسلام والتقدم)(19).

لم يكن التعميم نتيجة "عدم إحساس بالمسؤولية" - كما يقول هذا المفكر الكبير- وليس الأمريكيون من يتناول الأشياء بهذه البساطة. ولكنّ هذا التبسيط "المضلل" كان مقصوداً، فلقد أدى إلى حالة من "التخبّط" الفكري في البلدان الإسلامية نتيجة مقاربات مفاهيم الديمقراطية وحقوق الإنسان والتقدم من وجهة نظر إسلامية. وكان من نتائج هذا التخبط أن انقسم الناس؛ هذا يقول: الإسلام هو الحل، وهذا يقول: لا حل مع الإسلام! وكلٌّ ينظر إلى الآخر بوصفه "عدواً" يحول بينه وبين مجتمع "السعادة" الذي ينشده ويتطلع إليه. ولم ينتبه المتجادلون إلى الفارق بين "الإسلام السياسي" والسياسة الإسلامية، وسياسة الدولة الإسلامية. ولم ينتبهوا إلى الفارق بين "الإسلام المتشدد" وتشدد بعض الجماعات الإسلامية... كما فاتهم أن يسألوا بجديّة عما يعنيه الغرب بالضبط من مفاهيم "الديمقراطية" و"حقوق الإنسان" و"التقدم" وعما إذا كان ما يعنيه يصلح لمجتمعاتهم. وقد كان لذلك آثار غير محمودة على المجتمعات الإسلامية كلها.

هذه ليست دعوة لكي ندير ظهورنا للغرب، بل لكي نقرأه بعيون مفتوحة لا يكسرها الانبهار. فلكي نحسن الاستفادة من التيارات الفكرية والثقافية الغربية لابدّ من فهمها، ومن أجل ذلك لا بدّ من تحليل المنظومة الثقافية التي ولدت في أحضانها. وهذا يتطلّب تحليل الوضع الاجتماعي- التاريخي الذي أنتج هذه المنظومة كما هي عليه حالها(20). فلقد كان الغرب يطور ثقافته في ضوء شروطه الثقافية التي أنجزتها عوامل مختلفة؛ منها تقدمه العلمي، وثورته الصناعية، وازدهاره الاقتصادي..وغير ذلك. ولم تكن حالة الوطن العربي كحالة الغرب في شيء من ذلك. ولكن الدهشة أوحت إلى أصحابها بأنّ تقليد تلك الثقافة هو السبيل الوحيد للانتصار على حالة التخلف التي يعانيها الوطن العربي. وهكذا أخذوا ينقلون ما تنتجه التيارات الثقافية الغربية، غير ملتفتين إلى العوامل الفكرية التي كانت توجّه تلك التيارات وتترك قيمها وغاياتها في ما تنتجه. وغير واعين بأن "تاريخ نظرية الأدب الحديثة جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي لعصرنا"(21). ولقد كان لتلك التيارات بريقها الذي يخطف الأبصار على الساحة الثقافية العربية، فأسرع الجميع إلى التزوّد منها والتزيّن بها، يستوي في ذلك من يمتلك وعاء للزاد وراحلة، ومن يمشي حافياً خالي

الوفاض. ونادى أصحاب الحكمة من المثقفين محذرين، وداعين إلى التريث والتأمل أولاً، ولكن أصواتهم كانت تضيع في ضوضاء الزّحام، وإذا سُمع صوت أحدهم فما أسهل أن يُتّهم بالتخلف والرجعية والانعزال..وغير ذلك من تُهَم كانت تنتظر من تُوجّه إليه.

ماذا حدث؟ حدث أن الثقافة العربية الأصليّة بدت غريبة في موطنها وبين أهلها. وانزوت – أو كادت- بعد أن غطاها غبار الازدحام حول الأشقر الغربيّ. وكان الخطأ في الجمع بين "الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وبين احتقار العقل العربي والتنكّر لمنجزاته والتقليل الكامل من شأنها"(22). ولقد نبّه كثيرون إلى هذا الخطأ، وأشاروا إلى ما في ثقافتنا من خير يفوق ما في الثقافة الغربية، أو يعادله، على الأقل، ولكنّ جهودهم لم تغيّر من الأمر شيئاً. وانصرف كثير من المثقفين - وأكثرهم من أساتذة الجامعات!- إلى الحكم على الثقافة العربية بالفقر، قبل أن يقرؤوا قدراً منها يتيح لهم إطلاق حكم، وإلى الإشادة بما جاءت به الثقافة الغربية من غنى وثراء، قبل أن يعرفوا مجراها ومرساها. واستقرّ في الأذهان أنّ عنوان "الثقافة" هو التمسّك بأذيال هذا الجديد الغريب، فأسرع الراغبون في الحداثة إلى ذلك، كلّ يريد أن يكون من أهلها، في الفن وفي الحياة؛ في الأدب والغناء والموسيقا والطعام واللباس وغير ذلك. فرُسمت لوحات لم يُعرف لها معنى، وقيل فيها كلام له بريق وليس من ورائه طائل. وكُتبت كتابات أسموا بعضها شعراً، وبعضها قصة، وبعضها نقداً...إلخ. وقرأ الناس الشعر فلم يفهموا شيئاً، فاستعانوا عليه بالنقد فأعيتهم لغته المتعالية بادّعاء كونه إبداعاً قائماً بذاته، وليس نصّاً وسيطاً بين المبدع والمتلقي مهمته تيسير فهم رسالة الأدب والكشف عن جمالياته!، وأربكهم ما كتبه النقاد من قيم نقدية "حديثة" يُجمع معظمُها على عدم وجود دلالة محددة في النصّ، وعلى أنّ المهمّ في النصّ الأدبي "أدبيّته" وليس "رسالته" التي يحملها، وعلى أنّ الشّعر لا ينبغي أن يحمل قيمة معرفية، ولا أخلاقية. وبدا ذلك كلّه غريباً عن القراء العرب المثقلين بالهموم، وعن الواقع العربي المثقل بأزماته الشائكة المتداخلة. ولم يكن شعرنا القديم بمنأى عن ذلك؛ فقد طُبّقت عليه –بلا شفقة- مناهج ونظريات غريبة عن طبيعته، بعد أن انتزعت من مواطنها انتزاعاً، فغابت محمولاته الأخلاقية والإنسانية، وبدا –في كثير من الأحيان- غامضاً، كئيباً، غريباً، بعيداً عن أهله كلّ البعد، وهو الذي كان حتى الأمس القريب جوهر الثقافة العربية.

ولم تُثر شكوى القراء من ذلك كلّه عطفَ الحداثيين، بل اتُّهموا بالجهل وغير الجهل. ولأنه لم يكن بوسعهم أن يدحضوا الحجج التي حفظها الحداثيون عن ظهر قلب - ولم يكونوا قادرين على فهمها أصلاً- فقد انصرف معظمهم عن قراءة الأدب والنقد. انصرفوا عن الأدب العربي القديم لأنّ الحداثة حجبته خلف بريقها، ولأن أحداً لن يعترف لهم به لو قرؤوه. وانصرفوا عن الحديث لأنهم لم يفهموه ولم يستسيغوه. وزاد الطين بلّة أنه في غمرة الموجات الحداثية طفت على السطح مصطلحات ومفاهيم كثيرة غير واضحة الدلالة، وزادتها غموضاً الترجمات المختلفة، واستخدمها المثقفون وغير المثقفين، كلٌّ كما فهمها، بعيداً عن عوالقها الفكرية. فكان لذلك دوره في أنّ الحركة الثقافية العربية أسهمت في تشويش التفكير في المجتمع العربي. وبدلاً من أن تقود إلى تغيير إيجابي في طريقة التفكير بمجموعة القضايا الثقافية ذات العلاقة بالفكر والفنّ، وتسهم في طريقة مقاربتها ومعالجتها، أدت إلى إرباك في

التفكير والتفسير والممارسة. وهيّأ ذلك كلّه مناخاً مناسباً لنمو أفكار ظلاميّة راحت تفعل فعلها بصمت ونشاط.

لذلك كله، ولأن "المجتمع لا يقوم ويبقى إلا بالثقافة"(23)، صار من واجب المثقفين الذين منحوا أنفسهم حقّ قيادة الأمة ثقافياً - عندما منحوا أنفسهم حقّ ممارسة العمل الثقافي تنظيراً وإبداعاً ونقداً - أن يحلّلوا الأحداث التي عصفت بالأمة في السنوات الأخيرة، وأن يتساءلوا بجديّة عن عوامل نموّ الأفكار الظلاميّة في بيئات كثيرة، وعن عوامل "تسطّح" الوعي السياسي والوطني التي مهدّت للاستجابة للخداع الغربي الهادف إلى الهيمنة على الوطن العربي. فلا ريب في أنّ غياب الثقافة الأصيلة هو أحد تلك العوامل - إن لم يكن أهمها - وهو غيابٌ لا يرجع إلى قلّة ما يُكتب ويُنشر، بل إلى قلّة ما يصل مما يُكتب ويُنشر. ومهما تكن التعليلات التي قد تُقدم فإنّ ثمّة خللاً يتحمل وزرَه المثقفون الذين تجاهلوا واقع أبناء مجتمعاتهم وراحوا يحدثونهم بما لا يستطيعون فهمه، في حين كان عليهم أن يكونوا أكثر "تواضعاً" فيكتبوا لهم ما يفهمونه، لأنهم يكتبون لهم أولاً. كان عليهم أن يكتبوا ما يلامس همومهم وآلامهم وآمالهم ويرتقي بمستوى تفكيرهم، ويُغني تجاربهم، فيجعلهم أقدر على المحاكمة والاستنتاج، ويسهم في تشجيعهم على إعادة النظر في ثقافاتهم. كان عليهم أن يكتبوا لهم أدباً لا يتجاهل حاجاتهم، فالفنّ "الذي يتجاهل الحاجات الجماهيرية، بقلق، ويتباهى بأنه مفهوم فقط من قبل النخبة، ليفتح السبيل إلى فيض التفاهة التي تنتجها صناعة التسليات"(24). أن يكتبوا لهم أدباً يُعلي من شأن القيم، لأنّ "القيم روح الثقافة، والثقافة روح الحضارة"(25) وليس ثمّة "حضارة دون ثقافة، ولا ثقافة دون حضارة"(26) فالأدب يقدم معرفة أفضل من تلك التي نجدها في أي مجال آخر. الأدب يستخرج المغزى من التجارب الإنسانية، ويستخرج الحقيقة الكامنة في الإنسان ويجعلنا نراها في نفوسنا كما نراها في الوجود. ويجعلنا نحسّ بها، إنه يقرّبها من نفوسنا فنصير أكثر انسجاماً مع أنفسنا ومع العالم من حولنا، ويجعل فينا نسيج وجودنا.

الأدب يجعلنا كائنات أخلاقية، ويقنعنا بأننا مسؤولون عن تصرفاتنا. ولكنه حتى يفعل ذلك، ينبغي أن يكون أصيلاً وملتزماً. ينبغي أن يكون بالنسبة إلينا -نحن العرب- أدباً عربياً "مفهوماً" مؤسساً على أفكارنا، وملامحنا، ونبض قلوبنا، ورهافة مشاعرنا. أدباً نرى من خلاله ذواتنا والعالم، ولكن بعيوننا، وليس بعيون الغرب. فعيون الغرب قد تبدو" ذابلة، وحوراء، و... ولكنّ خلفها "دماغاً" استعمارياً يوجهها، ويحلّل ما تنقل إليه. وينبغي ألاّ نستغرب حين نعرف أنّ "المخابرات الأمريكية الـCIA كانت تموّل أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة أحياناً، ومن بينها مدارس الحداثة المختلفة في دول عديدة من العالم"(27). فنحن نعيش في عالم يسوده الصراع، وتسعى فيه الدول الكبرى إلى بسط سيطرتها على أوسع رقعة ممكنة منه، وفي سبيل ذلك تستعين بوسائل إعلام قوية التأثير لتكوين آراء عامة، ووجهات نظر معيّنة في قضايا تريدها، وهذا يسهل نشوء جمهور يتبنّى وجهات النظر تلك عن غير وعي، ومن غير تأمّل في الأبعاد الفكرية والأخلاقية لما يتبناه، فتسهل قيادته والسيطرة عليه. وعلى المثقف أن يكون يقظاً، بل شديد اليقظة. وأن يكون "جندياً" في مواجهة هذا المشروع الاستعماري من خلال إسهامه في بناء ثقافة حرة. والثقافة الحرّة هي التي تقوم "على التأمل والتفكير في حقائق الوجود والحياة والإنسان والنفس

والمجتمع..والمزودة بمبادئ فكرية صحيحة وقيم إنسانية رفيعة"(28). والثقافة جوهر الهوية الاجتماعية، و"الأسلوب الذي يسير عليه الناس في حياتهم إنما يعتمد على طبيعة الثقافة السائدة في المجتمع، مع بعض الآثار التي تتركها العوامل الجغرافية والبيولوجية"(29). ولأن الأدب من أهمّ الظواهر الثقافية فإنه من أكثرها تأثيراً، والعبث به عبث باللغة، ولذلك فهو عبث بالمجتمع وبالهوية؛ لأنّ "المجتمع لا يرى العالم إلاّ من خلال لغته"(30). والعبث بالشعوب وبهوياتها مطلب من مطالب الامبريالية العالمية.

صار من واجب المثقفين العرب أن يدركوا أنّ ثمّة جمهوراً عريضاً في الوطن العربي - هو معظم أبناء الوطن بالتأكيد - بحاجة إلى توضيح مصطلحات تعلّم أن يردّدها ببساطة على شدّة غموضها، فزادت حياته قلقاً؛ كالحرية، والمساواة، وحقوق الإنسان، والديمقراطية، والجهاد، والإرهاب وغير ذلك كثير. وأرجو ألاّ يغضب أحد إذا قلت إنّ خلق وعي صحيح بهذه المفهومات لدى أبناء المجتمع، من خلال نشر ثقافة أصيلة، أكثر جدوى وأهمية مما قاله دريدا وبارت وباوس وآيزر و... ومن معظم ما جاءت به المذاهب الحداثية. فمن المعروف أن اللغة والفكر لا ينفصلان؛ فنحن نفكر باللغة، ما يعني -ببساطة- أن عدم وضوح اللغة يؤدي عدم وضوح في التفكير.

وأعيد القول: لا يعني ذلك، بالتأكيد، دعوة إلى مقاطعة الحداثة، بل يعني دعوة إلى عدم مقاطعة السواد الأعظم من أبناء المجتمع بحجّة مواكبة الحداثة. وانشغال المثقفين بمشروعهم الحداثي ـ أو الحداثوي ـ ليس مسوّغاً لانصرافهم عن واجبهم التوعوي في توضيح مفهومات يتداولها أبناء مجتمعاتهم عن غيرفهم؛ أفليس من الواجب- مثلاً- أن نتساءل: ما الحرية؟ وكيف يمكن أن تتجزأ إلى حرية رأي، وحرية إعلام، وحرية امرأة، وحرية رجل، وحرية تفكير، وحرية تعبير...إلخ؟ هل الحرية كلّ واحد أم حريات متعددة؟. وما المساواة؟ وبين مَنْ ومَنْ تكون؟ بين الشعوب، أم بين الدول، أم بين الأفراد؟ أم بين المرأة والرجل؟ وكيف يمكن أن نحدّد "القيمة" التي يمتاز بها طرف على آخر، والتي نرغب في تحقيق المساواة من خلال توزيعها على الطرفين، أو منحها، أو منع مثلها لهذا الآخر ؟. ولنتأمل، مثلاً، في المساواة بين الرجل والمرأة، كيف يمكن أن تكون؟ ولكن لنلاحظ أولاً أنّها مساواة بين (المرأة) بالمطلق، والرجل (بالمطلق) وهذه خديعة لغوية تُحيل إلى أسئلة كثيرة؛ فبماذا يمكن أن يتساوى -مثلاً- رجل في الثمانين وامرأة في العشرين ؟ أو تتساوى امرأة مبدعة ورجل غبيّ؟ أو امرأة من قبيلة بدائية مع أنشتاين، مثلاً؟ إنها خديعة برّاقة تغري بالجدل قبل الفهم، وتتجاهل ما لا يمكن فهمها بدونه، كما تتجاهل الحريّةُ المسؤوليّةَ. وعلى هذا النحو يمكن أن نتساءل عن حقوق الإنسان، وعن الديمقراطية و...إلخ. لقد كان ينبغي أن نتساءل عن مصادر تلك المفاهيم وعن غاياتها، وعن معناها. وقديماً قالت العرب: "من أحسن السؤال عُلّم"(31).

وحتى لا تبدو الدعوة إلى الحذر من التيارات الثقافية الغربية نتيجة قلق لا مسوّغ له، أحب أن أختم بما قاله تيري إنجلتون أستاذ النقد في جامعة أكسفورد البريطانية: إنّ الامبريالية "ليست مجرد الجيوش الأجنبية، بل فرض طرق غريبة لممارسة الخبرة. وهي تتبدى ليس في ميزانيات الشركات وفي القواعد الجوية، بل يمكن تتبّعها حتى في أشدّ جذور الكلام والدلالة حميمية"(32).

الهوامش والمصادر:

1ــ نظرية الثقافة، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة د. علي سيّد الصاوي. سلسلة عالم المعرفة الكويتية، يوليو/تموز 1997، العدد 223، ص10.

2ـ مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تأليف دوني كوش، ترجمة الدكتور قاسم المقداد. اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2002. ص20.

3ــ النقد الثقافي، قضايا وقراءات: الدكتور عبد الفتاح العقيلي. القاهرة، 2009، ط/بلا. ص14.

4ـ اللسان: مادة "ضبح".

5ـ اللسان: مادة "ثقف".

6- اللسان: مادة "ثقف".

7- السلطة والمثقف، إدوارد سعيد، ترجمة د. محمد عناني- رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006. ص: 40.

8- شخصية المثقف في الرواية العربية، محمد رياض وتار. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999. ص: 15.

9- السلطة والمثقف: ص 69.

10- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: 78.

11- جوليان بندا 1867 – 1956 المفكر الفرنسي، في كتابه خيانة الإكليروس معتبرا فئة المثقفين الفئة الموهوبة في المجتمع فهم يمثلون ضمير البشرية وعلى عاتقهم مهمة الحفاظ على قيمها وعاداتها المطلقة وأن دورهم يسمو ويترفع عن السياسة والعمل السياسي.

12- السلطة والمثقف: 69.

13- ماثيو أرنولد شاعر وناقد وكاتب ومصلح تربوي إنجليزي. لم يقتصر على الأدب، إذ تنوعت كتاباته بين الأدب والتاريخ والسياسة واللاهوت والعلم والفن. وقد كان تركيزه في أعماله ينصبّ على وضع الإنسان الغربي المعاصر الذي يواجه الحياة من غير دين.

14- السلطة والمثقف: 69.

15- هذا بحسب إحصائيات المنظمة العربية للثقافة والعلوم (الألكسو) التي نشرت سنة 2014. وكانت النسبة 30٪ بحسب منظمة اليونسكو سنة 2009.

16- شعرنا القديم والنقد الجديد: 13.

17- انظر "المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية" سلسلة عالم المعرفة الكويتية، أغسطس، 2001، العدد 272، ص17 وما بعدها.

18- (هكذا) والصحيح: ينم على.

19- السابق: 70.

20- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: 77.

21- مقدمة في نظرية الأدب: تيري إنجلتون، ترجمة أحمد إحسان. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991. ص: 231.

22- "المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية: 31.

23- نظرية الثقافة: 8.

24- ضرورة الفن، أرنست فيشر. نقله إلى العربية د. ميشال سليمان. المكتبة الاشتراكية- دار الحقيقة، بيروت، 1965. ص: 124

25- السابق: 85.

26- السابق: 86.

27- "المرايا المقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية: 35.

28- الفحص عن أساس الأخلاق، تيسير شيخ الأرض. اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1989، ص68.

29- نظرية الثقافة: 9.

30- سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د. جمعة سيد يوسف. سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد 145، كانون الثاني 1990. ص:153. وانظر أيضاً ص32 .

31- مجمع الأمثال للميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت. 327/2.

32ـ مقدمة في نظرية الأدب: 254.

□□

سلطـــة الغموض في التاســـيس لشعــرية الخطاب

❑ د. تركي أمحمد*

يقول أبو إسحاق الصابي:

"أفخر الشّعر ما غَمَض، ولم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه"

ملخـــص:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن ظاهرة أسلوبية وجدت في شعرنا العربي، وهي ظاهرة الغموض الّذي تعلّق أستار كلّ قصيدة قديمة وحديثة. ولما كان الشّعر قائماً على المجاز كان لا بدّ أن يكون لهذا الأسلوب حضور شاسع في النّص، فالمجاز بطبيعته يخالف الحقيقة ويبنى على الخيال القائم على التّوسيع والتّكثيف والمراوغة وكسر السّائد اللّغوي المتعارف عليه بين النّاس. والشّاعر البارع هو من يأتي بهذا الأسلوب في نصه؛ بحيث يعكس براعته وقدرته على الكتابة.

هـذا، في نظر النّقاد المؤيدين للغموض كأبي إسحاق الصّابي ت (384هـ). أمّا من جهة الرافضين من النّقاد فما هو إلاّ أحاجي وإبهام لا تمت للإبداع الشّعري بصلة. فقد يكون تغطية لضعف صادر عن ذات شاعرة مبتدئة في نظم الشّعر، وبالتّالي يلوي عُنُق التواصل بينه وبين المتلقّي الّذي لا يفهم الرّسالة فيثور على الباث وينعته بالتقصير والرداءة، ولنا في شعر أبي تمام (ت:231 هـ) أمثلة أكثر مما تعد وأوسع من أن تحدّ، وكذا أشعار معاصريه. عالجت في مقالي هذا الموسوم بـ"سلطة الغموض في التّأسيس لشعريّة الخطاب" أمرين في غاية الأهمية: أولهما: يتّصل بجمالية الغموض في النّص، وثانيهما:

* باحث من الجزائر.

فاعلية المتلقي في إنتاج وتحوير النصوص الغامضة؛ إذ تراءى لي وللشعراء قبلي أنّ الغموض ليس في النّص وإنّما في القارئ الذي لا يملك ثقافة كافية تهيئه لاستقبال هذا النّص وتأويله.

مقدمة:

راجت السّاحة النّقدية في مقاربتها للنّص الشّعري العربي بقضايا كثيرة أثرت الخطاب النّقدي في جوانبه المتعدّدة، ومن أمهات هذه القضايا التي لها صلة وثيقة بالنّص الإبداعي قضية الغموض؛ فلئن كان الوضوح والإفصاح وقرب المأخذ من أهم مقومات جودة الشّعر، في فترة قُيِّد الشّاعر بالنظم وفقا لمعايير عمود الشّعر العربي، فإنّ الجودة فيما بعده أضحت كامنة في النّص الشّعري الغامضة معانيه، المتوارية دلالته، والبعيدة مجازاته.

هذا ما لُوحظ لأوّل مرة في السؤال النّقدي الذي طرحه قراء أبي تمام في قولهم: "لماذا لا تقول ما لا يُفهم؟ ليجيب ولما لا تَفهمون ما أقول؟"(1) وبهذا يكون أبو تمام قد سبق عدداً وفيراً من النّقاد الغربيين، والنقاد العرب المعاصرين على ضرورة مشاركة القارئ في إنتاج المعنى فيحدّد بمستواه الذوقي الجمالي عندئذ ما يرميه الشّاعر.

- جمالية الغموض:

عُدّ الغموضُ - بهذا الوصف - المحرك الأساسي الّذي يُولّد الطّاقة الشّعرية والكثافة الفنيّة للنّص الإبداعي(2)، من خلال ما يطرحه للمعاني من حياة تتجدّد بفعل" التّأويل المستمر والتّأطير المتحوّل أبداً، وينجم عن هذه النصوص لا نهائية النّص ولا محدودية المعنى، وتعدّد الحقائق والعوالم بتعدّد القراءات" (3)، ولذلك كان السّمة الطبيعية الناجمة عن فنيات اللّغة الشّعرية من انزياح ومفارقات...، وعن جوهر الشّعر الّذي هو" انبثاق متداخل من تضافر قنوات عدّة من الشّعور والرّوح والعقل، متسترة وراء اللّحظة الشّعرية"(4). فالشّاعر يستعين بمجموعة من الحيل لإخفاء الحقيقة عن القارئ؛ لأنّه يعبّر من أغواره عن قضاياه وشواغله، فيعرضها في حلل رمزيّة، إيحائيّة، محفوفة بقدر من الغموض. وهذه طبيعة الشّعر والشّاعر وبذلك عبّر البحتري قديماً:

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكفِي إِشَارَتُهُ
وَلَيْسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَت خُطَبُهْ (5)

اعتبر الدّارسون العرب الغموض فناً من فنون التّعبير، ونمطاً من الأنماط الشّعرية الّتي يلجأ إليها الشّاعر في نظمه، لشدّ بال وانتباه القارئ الّذي بدوره يحلّل ويبحث ويكتشف ويفسّر، حتّى إذا وصل إلى المعنى شعر بلذة لا تدانيها لذة، ومن هنا كان النص الغامض نصّ اللّذة(*) والمتعة مادام أنّه يُمتّع ويُشوّقه في عملية البحث والكشف، فقد كان "لتحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشّعر، يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة الّتي تتيحها القصيدة والّتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي، أمّا الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا ما يسحر الخيال"(6)، ويجعل القول مفتوحاً على دلالات جديدة.

يُمنح الشّاعر الصلاحيّة التّامة في صقل لغته و ترويضها - إن صح القول - فهي وعاء الشّعر (7)، والمادة الأساسية المشكلة لجماليته، وعليها يقوم أيّ إبداع أدبي. فللشّاعر" ملء الحرية في إيجاد نحوه الخاص وإيقاعه الخاص"(8)، فلا يحتاج إلى قانون يحكمه ولا إلى معيار يحدّ من كلامه، متجاوزاً بذلك كلّ الأعراف والأطر، باعتباره "يرى ما لا يرى غيره" (9)، وما الغموض إلاّ بذرة هذا التّجاوز للّغة الكلاسيكية، القائمة على "مغايرة العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها

الخاصّة في التّعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جماليّة"(**10**) ، وإن كانت لغتهما واحدة.

وبهذا يكون الغموض علامة فارقة بين لغة الشّعر ولغة النثر المكونة من الوضوح والمباشرة. فقد أباح نفر من النّقاد العرب في الشّعر "بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضا بالرّمز، ولا يباح للناثر إلاّ أن يكون واضح الدلالة، سهل العبارة، بَيّنَ الإشارة"(**11**) ، يفهم كلامه العامّ والخاصّ، بدلاً من الشّعر الّذي لا يفهمه إلاّ من كانت له كفاءة عالية في القراءة والتّأويل تمكّنه من فهمه.

يُشكّل الغموض نقطة مشتركة بين جميع العلوم (**12**)والفنون الأدبيّة. لكنّه توطّن الشّعر؛ باعتباره جامعاً مانعاً لكلّ هذه العلوم، وهذا ما جعل صاحبه يسمو بلغته لخلق قصيدة تُمتع ناظرها، فينجذب إليها قراءة وتأويلاً؛ بحيث إنّ لكلّ قراءة معنى جديداً غير المعنى الأوّل، فيُوقن أنّه أمام نص ذي نفس عميق(**)، نص كتب ليبقى، ومن أجل ذلك كان من حيل الشّاعر إقحام القارئ في الجوّ السّطحي للنّص، فيعطيه مفتاح حلّ الشّفرة في اللّحظة الّتي يراوغه فيها بالتّشفير والرّمز(**13**) ، اللّذين يكتشفهما القارئ ليُقِرّ أنّ الشّاعر لولم يتكلّم بهذا الأسلوب المراوغ، لكان كلامه مسهفاً مبتذلاً .

أضحى لزاماً على الشّاعر في نظمه، وما يصحبه من حالات في نقل تجربته وعواطفه، أن لا ينطلق من معجمه الجاهز في بعث خطابه الشّعري؛ وإنّما يبحث عن معجم فنّي آخر يزخر بالمعاني المشبّعة بالتّأويل والتّفسير (**14**) ، ليعيد بذلك النّظرة الكلّية للنّص الإبداعي، من بعد ما كانت صياغة للمعنى إلى محاولة لاكتشاف المعنى(**15**) فنجد" أنّ هذه الكلمات تستحقّ أن نتأمّل معانيها وأن نضمّ هذه المعاني، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الّذي وراء المعنى"(**16**) ، المفتوح على وابل من الدّلالات والتّأويلات المستمدّة من المغايرة والقدرة على إثارة الدّهشة وإحداث المتعة. وهي الأطر المؤسسة لجمالية النّص الإبداعي الجديد(**17**) .

ـ فاعلية المتلقي في إنتاج وتحوير النصوص الغامضة:

يبقى الشّعر من الفنون الأدبيّة القريبة من القراء بلا منازع، ولهذا كان للمتلقّي دور كبير في نجاح العمليّة الإبداعيّة؛ فهو واحد من مشكّلات النّص الشّعري زيادة على المبدع، كما أنّه المقوّم الوحيد الّذي يعيد بناء النّص (**18**) فيكون المبدع الثّاني لهذا النّص وفقاً لذوقه وطريقته الخاصة؛ فهو- المتلقّي- كما يشير النّقاد "بؤرة الاستقصاء؛ أو المركز الّذي تتمحور حوله كلّ عناصر النّص"(**19**) ، الّذي لم يعد يُنظم على المثال الأوّل (الشّعر القديم)، وإنّما أعيد تشكيله لصناعة نصّ إيحائيّ، غامض، ولّدته غزارة الطّاقة الشّعرية والفنيّة للشّاعر الفحل الّذي أضحى يلعب ويلاعب اللّغة، كما يلعب السّاحر بعصاه .

يتلقّى القارئ النّص الشّعري الغامض، ويشرع في تحوير صوره وتفسيرها؛ إذ تتداخل الدوال مع بعضها البعض للتعبير عن معنى آخر(**20**)، لم يعهده التركيب في طبعه العادي، نتيجة تبادل الكلمات والمعاني لأدوارها في السّياق الّذي أصبح" يقدّم للقارئ معنى متعدداً؛ أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصّورة الثّابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول"(**21**)؛ وبمعنى آخر يتعامل الشّاعر الجديد مع ظلال الكلمة الواحدة، فيصفها بغير اسمها المعتاد حتّى "يجعلنا نتعرّف عليها من جديد، يخلع عنها ما ألفناه من أوصاف؛ كي يكسوها مرّة أخرى فتتجلى أمامنا؛ فهو خالق دوال تعيد تكوين مدلولات" (**22**)، لم تكن بذهن القارئ، فيندهش بها ويستمتع بقراءتها.

إنّ الشّاعر في لحظة بوحه(***) يستدعي كل ما في جعبته للتّعبير عمّا يجيش في خاطره، فيكون كلامه مزيجاً من غموض وتعقيد، تماه وتحليق في سماء اللّغة الشّعرية "المشحونة بدلالات مراوغة إلى حدّ كبير، ممّا يُصعّب الرّسالة ويجعلها مفتوحة"(23). ما جعل المتلقّي يتفاعل معها، باعتبارها نصاً، ويجنح إلى أنّ يفك شيفراته ويملأ الفجوات الموجودة فيه، وعليه أن لا يفهم المعنى فقط؛ بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب، و يشارك في وجهة النّظر هذه" (24)، ويصنع معه المعنى المراد.

فالقارئ دائماً تتوق نفسه إلى معرفة ما يمسّ تجربة الشّاعر الذاتيّة، وبالتّالي تحتّم عليه أن يتحمّل تعب وعناء الشّاعر في عمليّة الإبداع والخلق(25)، وتفسير معانيه المخترعة(26)، الغائرة في البنية الجوانية الدّاخلية للنّص الشّعري، ومن ثمّ كان النّص نتيجة خلق بين الباث و المتلقّي على السّواء.

تتعالى إشكالية المتلقّي في النّقد العربي المعاصر على فهمه للنّص الشّعري الحديث والمعاصر، المغدق بالغموض والإبهام، وكأنّ قراءة القارئ المعاصر أضحت بلا فائدة، يقرأ لكنّه لا يفهم ما يقرأ، الأمر الّذي أحدث قطيعة بين الشّاعر والمتلقّي شلّت أعضاء العمليّة الإبداعيّة، وهذا ما حرّك الوعي النّقدي المعاصر إلى رصد أسبابها، فكان من جملتها غياب المرجعيّة الثّقافية للمتلقّي(27). فالنّص الشّعري الجديد لا يُلقى للقارئ جاهزاً يعرفه كل النّاس، وإنّما يقتصر على فئة من القراء أصحاب القدرة على التّأويل والتّفسير.

تلعب المرجعية الثّقافية دوراً بالغاً في كشف معاني النّصوص الشّعرية(28) الغارقة في نهر الغموض (الفنّي) (****)، وتأويلها عن طريق ملء الفراغات ورتق الفجوات، عبر توالد الدّلالات وتناسل الأفكار، وفق مسلكية استدلالية(29).

فالشّاعر الحالي في تعبيره عن قضايا ومشكلات عصره وانطلاقاً من أزماته النّفسيّة الّتي يعيشها، وأمله في إبداع عالم جديد "عالم سحري طالما حلم به دون أن يلقاه، أو يتعرّف عليه، عالم غير محدّد؛ لأنّه عامر بالأمل والشّوق إلى حلاوة الحبّ" (30)، يجنح إلى توظيف الغموض بطريقة أو بأخرى - غموض فنّي، أو إبهام - وذلك نتيجة لاتساع هذه القضايا المعبّر عنها.

إنّ قارئ هذا النّوع من النّصوص الشّعرية الغامضة يجدها مسهبة بالرموز والإيحاءات، لكنّها "غموض من النّوع الّذي لا يَحول بينه وبين الاستمتاع بما يقرأ، فهو غموض يشفّ حتّى يغدو جذاباً مؤثّراً يطيل أمد التأثير الّذي يشجّع القارئ على إعادة النّظر في القصيدة ليكتشف في كل مرّة يقرؤها فيها شيئاً جديداً" (31). فيبقى مع القصيدة الواحدة يتسّم عبق الشّعرية منها، النّابع من الفيض الدّلالي للمعنى الواحد (32)، فيزداد تأثراً وإعجاباً لثراء تأويلها، ويحسّ بالقلم الّذي كتب هذا النّوع من الشّعر ويتأثّر به.

إنّ جمال النّص الشّعري متعلّق بهذه القراءات المتتالية، فالشّاعر دائماً يفسح المجال للمتلقّي غاية ملء بقع البياض، و استنطاق الغياب ومحاورة المسكوت عنه(33)، حتّى إذا تمكّن من كشف رموزه أعجب به واستجدّ حلاوة هذا الأسلوب المغاير. هذا ما أقرّه النّاقد العربي عبد الرحمن القعود بقوله: "إنّ القصيدة الحديثة لا تمنح دلالتها له- للمتلقي/القارئ- وإنّما هو الّذي يمنحها الدلالة بإنتاجه لها"(34). فتوليد الدلالة هنا يقوم على الغموض الفنّي المحمود.

خلاصة نقول:

إنّ الغموضَ خصيصةٌ مهمةٌ في القول الشّعري، ومستوى من مستويات الشّعرية في النّص الإبداعي وكفاءة من كفاءات اللّغة. يبعثه الشّاعر للمتلقّي الّذي يكتشفه بالفهم والتأمّل،

حتّى إذا بان المستور شعر بمتعة النّص الغامض ولذته. فهو إحياء للنّصوص وحمايتها من الزّوال. كيف لا ومازالت قصائد كبار الشّعراء كالمتبي (ت 354هـ) تؤثّر في النّفس، وقد مضى عليها مئات السنين؟!. منها قوله:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا
وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ(35)

الهوامش:

(1)- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تح: السّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4؛ (د.ت)، ج1. ص: 20، 21.

(2)- ينظر: صلاح فضل. نحو تصور كلّي لأساليب الشّعر العربي المعاصر. مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 3و4)؛ 1994م، مج 22. ص: 87.

(3)- ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل النّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً). ص: 228.

(4)- يحيى دريد الخواجة. الغموض الشّعري في القصيدة العربية الحديثة. دار الذاكرة، حمص، ط1؛ 1991م. ص :70، 71.

(5)- أبو عبادة الوليد بن عُبَيْد الله البحتري. الديوان. ضبط: عبد الرحمن أفندي البرقوقي مطبعة هندية، مصر، ط1 ؛ 1229هـ، 1921م، ج1. ص: 38.

(◆)- وهو مصطلح ابتدعه النّاقد رولان بارت وعنون به كتابه (لذة النّص)، كما استعمله كذلك نقادنا العرب. ينظر: خليل الموسى . آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر. الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، ط1؛ 2010م. ص: 158.

(6)- علي شلش. في عالم الشّعر. دار المعارف، القاهرة؛ 1980م. ص :68، 69.

(7)- إبراهيم خليل. تجمع شعر والنّقد الأدبي الحديث. ص: 277.

(8)- نفس المرجع. ص: 258.

(9)- علي أحمد سعيد أدونيس. زمن الشّعر. دار العودة، بيروت، ط2؛ 1978م . ص: 284.

(10)- صلاح فضل. إنتاج الدّلالة الأدبيّة. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1؛ 1987 م. ص: 82.

(11)- أحمد أمين. النقد الأدبي. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط3؛ 1963م، ج1 . ص:67.

(12)- هذا ما وجد في قول عمر ابن الخطاب رضي الله عنه "كان الشّعر علمَ قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه" ينظر: ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. شرح: محمود محمّد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط) و(د.ت)، مج1. ص: 292.

(◆◆)- تعلّقت مسألة النّفس الشّعري بمسألة الطول والقصر في نظم القصائد، و الشّاعر الفحل هو" من يطيل ويبقى محافظاً مع ذلك على مستوى عالٍ من الجودة و البراعة فلا يضعف ولا يتكلّف" ينظر: أحمد يونس السّامرائي. النّفس الشّعري في القصيدة العربية. مجلة أم القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدابها، السّعودية، (ع 31)؛ 1425هـ، ج18. ص: 363.

(13)- ينظر: صلاح فضل. شفرات النّص(دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد). ص:41.

(14)- ينظر: عبد الله بن محمّد العضيبي . النّص وإشكاليات المعنى بين الشّاعر والقارئ (قراءة في تجربة شاعر معاصر). مجلة أم القرى لعلوم الشّريعة واللّغة العربية وآدابها، السّعودية، (ع 30)؛ 1425هـ، ج 18، ص: 550.

(15)- هذا ما رآه الدّارسون، كون أنّ الشّاعر بقدرته "يتجاوز التّعبير البسيط في إرسال المعنى، إلى التعبير الذي يحتاج إلى بذل أقصى ما لديه من وعي وثقافة، ليرتقي بالمتلقّي إلى المستوى الّذي الذي يجعل النّص أمامه حلقة فكر". وعليه أن يكتشف المعنى في حلته الجديدة. ينظر: خليل عودة. مستويات الخطاب البلاغي في النّص الشّعري. مجلة جامعة النجاح(العلوم الإنسانيّة) نابلس، فلسطين (ع02)؛ 1999م، مج 13. ص:446.

(16)- محمّد شكري عياد. مدخل إلى علم الأسلوب. مكتبة الجيزة العامّة، القاهرة، ط2؛ 1413هـ، 1992م. ص: 68.

(17)- للمزيد من الاستفادة والإثراء ينظر: محمّد زيوش. شعرية الغموض في الدّرس النّقدي العربي التراثي.مجلة جذور، جدّة، السّعودية؛ أكتوبر2009م، مج12، ج29. ص: 289، 290.

(18)- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل النّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً). ص: 273.

(19)- محمّد المبارك. استقبال النّصّ عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ؛ 1999م. ص: 51.

(20)- ينظر: خليل عودة. مستويات الخطاب البلاغي في النّص الشّعري. ص: 434.

(21)- علي أحمد سعيد "أدونيس". الثّابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول). دار العودة، بيروت، ط1: 1977،ج2. ص: 117، 118 .

(22)- صلاح فضل. شفرات النّصّ(دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد). ص: 69.

(◆◆◆)- أو المخاض أو الهجمة الشّعرية وهي مصطلحات تعبّر عن ولادة الشّعر وبدايته ينظر: عبد الله العشي. أسئلة الشّعرية (بحث في آلية الإبداع الشّعري). منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1؛ 1430هـ، 2009م. ص: 23.

(23)- عبد النّاصر حسن محمّد. نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي. ص: 66.

(24)- محمّد المبارك. استقبال النّص عند العرب. ص: 44.

(25)- ينظر: محمود عباس عبد الواحد. قراءة النّصّ وجماليّات التّلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي). دار الفكر العربي، القاهرة، ط1؛1417هـ، 1996م. ص: 66.

(26)- عرِّف النُّقاد على مصطلح الاختراع بأنّه: "المعنى الّذي يأتي به الشّاعر دون الاقتداء بغيره، عكس التّوليد الذي يستحسن لفظاً من كلام غيره في معنى فيضعه في معنى آخر". ينظر: نهلة الفيصل الأحمد. التّفاعل النّصي (التّناصيّة، النّظرية والمنهج). الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1؛ 2000م. ص: 239.

(27)- ينظر: خليل الموسى. آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر. ص: 138.

(28)- ينظر: عبد الله بن محمّد العضيبي. النّص وإشكاليات المعنى بين الشّاعر و القارئ (قراءة في تجربة شاعر معاصر). ص: 551.

(◆◆◆◆)- راجت هذه التّسمية في بحوث ومقالات النُّقاد والباحثين كمقال: موقف النّقد العربي القديم من الغموض الفنّي في الشّعر. لصاحبته ثريا عبد الوهاب عباسي.

(29)- ينظر : الحسين أيت مبارك. صور المتلقّي في التّراث النّقدي. مجلة جذور، السّعودية ؛ (ديسمبر 2003م)، مج8، ج1. ص: 373، 374.

(30)- الحداثة في الشعر. يوسف الخال. نقلاً عن: إبراهيم خليل. تجمع شعر والنقد الأدبي الحديث. ص: 260.

(31)- المرجع نفسه. ص: 270.

(32)- وهو" التّعدُّد الدلالي والانبثاق والتّدفق الّذي يحدثه المجاز في اللُّغة ويجدّد به حيويتها" ينظر: أحمد محمّد المعتوق. الشّعر والغموض ولغة المجاز(دراسة نقديّة في لغة الشّعر). ص: 977.

(33)- بهذا الصّدد ينظر: خليل الموسى. آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر. ص: 04.

(34)- عبد الرحمن محمّد القعود. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التّأويل). سلسلة عالم المعرفة، الكويت؛ 1422هـ ، 2002م. ص :330 .

(35)- عبد الرحمن البرقوقي. شرح ديوان المتنبي. دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1؛ 1422هـ، 2002م،ج2. ص :1010.

□□

أسماء في الذاكرة..

الشاعر يسينين
1895–1925

□ أ.د. ممدوح أبو لوي

1ـ نبذة عن حياة الشاعر:

لم يعش الشاعر الروسيّ المخضرم الكبير سوى ثلاثين عاماً فلقد عاش في نهاية الحكم القيصريّ وبداية ثورة أوكتوبر الاشتراكيّة عام1917، أحبَّ الشعب قصائده، مع أنَّه تعرض للنقد في حياته وبعد وفاته. على الرغم من أنّ أشعاره نبعت من أعماق الأرض الروسيَّة، وعبّرت عن تطلعات الإنسان الروسيّ البسيط، عبّر في قصائده عن عواطف ملايين الفلاحين، وأفكارهم، ويتميز أدبه بالبحث المضني عن المثل السامية، والقيم العليا، ويتصف بالعفوية والصدق والبساطة، ولعل لطفولته، وللبيئة التي ترعرع فيها أثراً في ذلك.

فلقد ولد في أسرة فلاحية، في محافظة ريزان عام 1895 وفي بلدة كونستانتينوف، وكان والده يعمل في موسكو مديراً لأعمال أحد التجار، ولذلك لم يقم مباشرة بتربية ابنه سرغي الذي قام بتربيته جده من جهة والدته، وكان جده طيباً، ذا إرادة قوية، ويحفظ الكثير من الأغاني والحكايات الشعبيّة، فحفظ سرغي يسينين الكثير من الأساطير مثله مثل الكثير من أبناء الفلاحين، تعلّم يسينين في بلدته مدة أربع سنوات، وبعد ذلك التحق بدار المعلمين لأنّه كان ينوي أن يصبح معلماً، وتخرج من دار المعلمين عام 1912، أيّ عندما بلغ السابعة عشرة من عمره، ولم يصبح يسينين معلماً.

2ـ الشاعر في موسكو ما بين 1912 –1915:

رحل يسينين إلى موسكو في العام ذاته حيث كان يعمل والده كما أسلفنا وأمضى هناك ثلاث سنوات ما بين عام 1912 –1915. حاول الشاعر سرغي يسينين متابعة دراسته في موسكو، التي كانت آنذاك المدينة الثانية في روسيا، إذ كانت العاصمة مدينة بطرسبورج،

* أكاديمي وباحث من سورية.

وانتسب الشاعر إلى جامعة موسكو الشعبية، التي تحمل اسم المتبرع والمحسن شانيا فسكي، الذي أراد من جامعته تقديم الخدمة التعليميّة لأبناء الفقراء والبسطاء، فدرس هناك في قسم الفلسفة والتاريخ، واستمع إلى محاضرات في الاقتصاد السياسيّ، والحقوق، وتاريخ الفلسفة الحديثة، والتاريخ العام.

عمل الشاعر في موسكو في أحد المحلات التجارية، وبعد ذلك عمل مدققاً في إحدى المطابع، وكان أجره الذي يتلقاه عن عمله يسد حاجاته الماديّة، وانتسب في موسكو إلى أحد التجمعات الأدبية، وهي مجموعة سوريكوف، التي ضمت الأدباء الفقراء، كما جاء في برنامجها، الذي تضمن المادة التالية:

"تضم المجموعة المثقفين المنحدرين من عامة الشعب، والذين ارتبطوا بالكادحين، وكرسوا أدبهم للتعبير عن واقع الفقراء"، وانسجم الشاعر مع أعضائها انسجاماً تاماً.

حاول في هذه الفترة بلورة شعاراته الأدبيّة فهو ابن أرض الوطن، وأشعاره للشعب، وكتب عن هذه النقطة لزميله في سنوات دراسته في المرحلة الثانوية، وهو غريغوري بانفيلوف، وشارك الشاعر في توزيع المطبوعات الشعبيّة على العمال، والناس البسطاء، وألقى فيهم قصائده، واتسعت آفاق اهتماماته في موسكو.

بدأ يسينين ينظم قصائده في الخامسة عشرة من عمره، أيّ عام 1910، من قصائده التي نظمها في تلك الفترة "جميلة هي تانيا، لا توجد فتاة أجمل منها"، وقصيدة "ألقى الفجر بنوره البنفسجي على سطح البحيرة" ونشر في أثناء إقامته في موسكو قصيدة بعنوان "الحداد" وذلك عام 1914، في جريدة البلاشفة التي كانت آنذاك تحمل اسم "طريق الحقيقة" والتي سميت فيما بعد "الحقيقة" أو "البرافدا" باللغة الروسيّة،

ويقول في قصيدته الآنفة الذكر:

اطرق أيها الحداد، واضرب.

دع العرق يتصبب من الوجه

أشعل القلب بالحريق

لتقتلع منه الحزن والشقاء.

3ـ حياة الشاعر في العاصمة بطرسبورج منذ عام 1915:

التقى يسينين بالشاعر الكبير ألكسندر بلوك (1880 –1921) عام 1915 في العاصمة بطرسبورج، وشعر بلوك بموهبة يسينين وأطلق عليه اسم "الشاعر الفلاح الموهوب" وذلك كما هو معروف فلقد ولد ألكسندر بلوك في أسرة ميسورة ويختلف وضعه الماديّ عن وضع يسينين اختلافاً كبيراً، فكان والد بلوك أستاذاً في جامعة وارسو عاصمة بولونيا، وجده من جهة والدته رئيساً لجامعة سانت بطرسبورج، وبذلك فلم يعرف بلوك حياة الشعب، كما عرفها يسينين، وكان ألكسندر بلوك أكبر من يسينين بخمسة عشر عاماً، وكان في أوج مجده الأدبيّ، فساعد ألكسندر بلوك يسينين على نشر قصائده.

وتعرف الشاعر في هذه الفترة على شاعر آخر اسمه نيكولاي كليوف 1887 –1927، الذي كان يحبُّ الحياة الريفيّة، إلا أنّ هناك فرقاً بينهما، فكليوف متدين خريج أحد الأديرة، في حين أنّ يسينين يعيش حياة ماجنة، وينضم سيرغي يسينين مع نيكولاي كليوف إلى أحد التجمعات الأدبيّة، واسم هذا التجمع "كراسا" أيّ الجمال، وينفرط عقد هذا التجمع الأدبيّ، فينضم سيرغي يسينين إلى تجمع أدبيّ آخر وهو "الموسم". تأثر يسينين بنيكولاي كليوف وعده معلمه. وتعرف على بعض الشعراء الرمزيين مثل ميريشكوفسكي، وغيبوس، إذ

كان يتردد إلى صالونات الرمزيين، وتأثر بهم وكانت روسيا تمر بظروف صعبة إذ كانت تخوض حرباً ضد ألمانيا إلى جانب كل من فرنسا وبريطانيا، وشارك يسينين في هذه الحرب إذ خدم ممرضاً في إحدى القطعات العسكريّة، في البلدة القيصرية، قرب العاصمة التي سميت فيما بعد مدينة بوشكين.

المجموعة الشعريّة الأولى:

بعنوان "يوم رحمة الأموات" صدرت عام 1916 أي قبل الثورة الاشتراكيّة، وكان عمر الشاعر آنذاك واحداً وعشرين عاماً، ويدعو في المجموعة الشعريّة الآنفة الذكر إلى الأخلاق العالية والمثل الساميّة.

4 ـ موضوع الوطن في شعره:

لعل موضوع الوطن من المواضيع المهمة في شعر يسينين، فصوّر مشاهد الوطن الخلابة، نرى صور الأرض الخضراء والسماء الصافية الزرقاء، والقمر والنجوم، ويرسم لوحاتٍ رائعةً لأنهار روسيا ولغاباتها ولأزهارها، ولشروق الشمس وغروبها، وبذلك صور الطبيعة الروسيّة بمحبة لأنّه ابن الريف، المخلص لتراب وطنه، فلقد كتب عام 1916:

أحبّك يا روسيا

أحبُّ سعادتك

أحبُّ حزنك

أعشق زرقة النهر

والبساط الأخضر في الحقل

* * *

لا يقاس حزني الشديد

أقف على شاطئ يغطيه الضباب

وقلبي مفعم بالحبّ

لك يا روسيا

وكان يسينين قد نظم قصيدة حزينة عام 1914 بعنوان "روسيا" بمناسبة نشوب الحرب العالميّة الأولى، يصف فيها توديع الأمهات للجنود، مصوراً لوحةً حزينةً، لوحة الأمّ التي تودّع ابنها الوحيد، إلى حرب عبثية، بلا هدف محدد، ولا تعرف أيعود إليها ابنها أو لا يعود؟ ويصور والد الجندي الفلاح الذي يحرث الأرض ليطعم أفراد أسرته، ولينشر الخير، ويطعم الناس.

ونظم يسينين مجموعة من القصائد التاريخيّة، فرجع إلى تاريخ دفاع الشعب الروسيّ عن أرضه بوجه الغزو التتريّ، وخلد في قصائده البطل الروسيّ الأسطوريّ، واسمه يفباتي كولوفرات، الذي حارب التتر واستشهد مدافعاً عن أرض وطنه، في معركة غير متكافئة، إلا أنّه كرّس الروح النضالية ضد المعتدين، استشهد رافضاً العبودية مناضلاً في سبيل الحرية، واستقى أحداث قصيدته "حكاية عن يفباتي كولوفرات" من بعض المصادر التاريخيّة التي تحدثت عن الغزو التتريّ لروسيا ولمدينة ريزان بالتحديد عام 1237، وعن نهب التتر للمدينة، وشخصية يفباتي كولوفرات شبيهة بشخصية عنترة بن شداد العبسي في الأدب العربيّ، الذي لم يتذكره بنو قومه إلا بعد أن حلت بهم المصيبة واحتاجوا إلى شجاعته، فأعطوه حريته، بعد أن حرمهم العدو منها.

5ـ يسينين والشاعر ألكسي كالتسوف (1809 – 1843) وموضوع القرية:

كان يسينين يعد الشاعر المعاصر له نيكولاي كليوف (1887 –1927) معلماً له، إذ كان يكبره بثمانية أعوام، وشكل معه

تجمعاً أدبياً هو تجمع "الموسم" وأقاما معاً الأمسيات الشعرية، وكمّل كلٌّ واحد منهما الآخر، لأنهما شاعرا الشعب.

وكان يسينين في هذه الفترة يقرأ الشعراء الذين كتبوا عن حياة الفلاح الروسيّ ومنهم، ألكسي كالتسوف (1809 -1843) الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فوجد في أشعاره حبّ الطبيعة، والتعاطف مع الفلاح الروسيّ البسيط والفقير، ولقد كتب شيخ النقّاد الروس فيساريون بيلينسكي (1811 -1848) عن ألكسي كالتسوف: "إنّ ألكسي كالتسوف استطاع أن يجعل من ثياب الفلاحين البالية، ومن معاولهم مادة ذهبية للشعر".(1).

فلقد صور يسينين متأثراً بألكسي كالتسوف حياة الفلاحين، وواقعهم المر، ودورهم الفقيرة، وشقاءهم وتعرضهم للمطر والبرد في الشتاء في قصائد كثيرة منها قصيدة "في بيت فلاح" عام 1914.

ولا بأس من الإشارة إلى أنّ من بين الذين كتبوا عن موضوع القرية الشاعر الروائي الروسيّ إيفان بونين (1870 -1954) الذي عاصر يسينين وحاز على جائزة نوبل للآداب عام 1933 وكتب قصة بعنوان "القرية" عام 1910، ولكنّ الصورة التي قدّمها إيفان بونين للقرية صورة قاتمة.

6.الشاعر والثورة:

عندما انتصرت ثورة أكتوبر الاشتراكيّة في روسيا كان يسينين يخدم كما أسلفنا، في إحدى القطعات العسكريّة ممرضاً، فترك عمله، وبدأ تدريجياً يتخلى عن أفكار نيكولاي كليوف (1887 -1927) الصوفية، وتعاطف مع ثورة العمال والفلاحين، متوقعاً أنّ الثورة ستقضي على العيوب والسلبيات، وقال يسينين عن قصائده بعد قيام الثورة: "إنّني استخدمت بعض الرموز الدينيّة، كما استخدم بعض الرموز الوثنية مثل أثينا وأفروديت" (2).

التقى الشاعر بأهم رجال الثورة مثل لينين (1870 -1924) وفرونزه، ودزير جينسكي، ونظم قصائد يمجد فيها الثورة، ولكن بطريقة تختلف عن طريقة فلاديمير مايكوفسكي (1893 -1930)، التي كانت تشكو من الخطابيّة على الرغم من أنّه عد شاعر الثورة، ومؤسس المدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة في الشعر، إذ كان يعد غوركي (1868 -1936) مؤسس الواقعيّة الاشتراكيّة في النثر.

قيّم يسينين الثورة من خلال التغيرات التي أحدثتها الثورة في القرية، وسمى نفسه آخر شعراء القرية ورأى أنّ الثورة تهدم القديم وتبني الجديد، وكان يخاف على التقاليد القرويّة ويخاف زوالها، لأنّ القرية شاعريّة وطيبة، في حين أنّ المدينة قاسية وظالمة ولا تعرف الرحمة، تسود القرية علاقات مودة وتعاضد، أمّا علاقات المدينة فهي مصنوعة من حديد وجماد ولا حياة فيها، فهي عدو لكلّ ما هو حي.

تعاون يسينين، كما أسلفنا، مع الثورة، وفكر بالانتساب إلى الحزب الشيوعيّ، إلا أنّه على ما يبدو كان متردداً، ونظم قصيدة عن شهداء الثورة عام 1918. ونظم عام 1919 قصيدة "الحمامة الأردنيّة" يقول فيها:

"وطني... أميّ
أنا بلشفي"

7- يسينين و مدرسة "إيماجينيزم" القريبة من الشكلانية:

كان عام 1919 عام التفاؤل بالنسبة للشاعر ولكنه بوجه عام تغلب على قصائده روح التشاؤم فأخذ يسينين يتسكع في شوارع موسكو، وأصدر مجموعة شعرية بعنوان "موسكو – مدينة المقاهي"، فيرى في موسكو الانحلال الأخلاقيّ والغربة والضياع واللامبالاة فشعر بالقرف.

تقرب في هذه الفترة من مدرسةٍ أدبيّةٍ قريبةٍ من المدرسة الشكلانية، التي كانت تعرف بجماعة "إيما جينيزم" التي أصدرت بيانها عام 1919، وكان يسينين من بين الذين وقعوا على البيان، وجاء في البيان: "إنّ المضمون هو مجرد غبار على شكل الفن، وأنّ الموضوع هو أمعاء أعمى للفن" (3).

ونادت جماعة "إيماجينيزم" بالابتعاد عن الواقع، وجعلت من الصورة الفنية هدفاً وليس وسيلة، وأجمل الصور هي البعيدة عن أيّ مضمون، فأصبح يسينين بلبلاً ينشد أغاني جميلة الشكل، ولكن دون مضمون، ويبتعد عن العواصف التي كانت تثور على العالم القديم.

إنّ المدرسة الشكلانيّة هي إحدى المدارس التي تؤمن أنّ الأدب للأدب أو الأدب يخدم ذاته على عكس الاتجاه الآخر الذي يؤمن أنّ للأدب رسالة اجتماعية وقومية، ولقد برزت المدرسة الشكلانيّة في روسيا في وقت كانت الدولة تتبنى المدرسة الواقعية الاشتراكية، التي وضع أسسها الفكرية كلّ من ماركس (1818 – 1883) ولينين (1870 –1924) ولوناتشارسكي، وبدأت تطبق في الأدب على يد غوركي (1868 –1936) ومايكوفسكي (1893 –1930) فجاءت المدرسة الشكلانية التي أسسها شيرشينيفيتش، الذي أصدر كتاباً بعنوان (2 × 2 = 5)، فطالب باستقلالية الفن عن الدولة، ونادى بالفن الفوضوي وتبنى مثل هذه الأفكار مارينغوف الذي جعل من القصيدة حشداً للصور الفنية.

ولكنّ يسينين يشعر أنّ الشكلانيين يحبون الانحراف من أجل الانحراف نفسه (4). وشبه أدبهم بالألعاب البهلوانية، وأنجز كتابه بعنوان "البيئة والفن" الذي أصدر الجزء الأول منه عام 1920، ويندد فيه بمبادئ الشكلانيين ومواقفهم، وأعلن عام 1922 أنه أصبح يكره الشكلانيين (5)، ويدل هذا على أصالة أدبه وصفائه. ويدل على ذلك انتسابه إلى أكثر من تجمعٍ أدبيّ، فينتسب في موسكو إلى "حلقة سوريكوف" التي كان يشرف عليها الشاعر سيرغي كاشكاروف، وبعد انتقاله إلى العاصمة بطرسبرج عام 1915 ينتسب عن طريق الشاعر نيكولاي كليوف إلى تجمعٍ أدبيّ بعنوان "كراسا" وبعده إلى تجمع "الموسم".

8- قصيدة "بوغاتشوف" 1922:

اهتم الشاعر بالموضوعات التاريخية، فاهتم، كما أسلفنا، بالغزو التتريّ لروسيا، وكتب عن الثائر "بوغاتشوف" (1744 –1775) الذي ثار على حكم الإمبراطورة يكاتيرينا الثانية (1729 –1796)، واستطاع أن يسيطر على مناطق واسعة في روسيا خلال عامي 1773 –1775 وهو هارب من السجن، أدعى أنّه هو نفسه الإمبراطور الراحل بطرس الثالث، وجمع أعداداً كبيرة من الفلاحين وأخذ يستولي على القطعات العسكريّة والثكنات والقلاع، وكان ينوي إقامة إمبراطورية يحكمها الفلاحون بعدل بقيادته، وحاول منع الظلم في المناطق التي استولى عليها وحكمها.

إلا أنّ القــوات العــسكرية الحكوميّــة استطاعت قمع الانتفاضة واعتقلت بوغاتشوف وقطعت رأسه، وترى بعض المصادر أنّ بعض الفلاحين خافوا بوغاتشوف وسلموه للسلطات. وكتب عن هذا الثائر بتعاطف كبير شاعر روسيا العظيم ألكسندر بوشكين (1799 – 1837) قصة نثرية بعنوان "ابنة الآمر" عام 1836 أيّ قبل وفاة بوشكين بعام واحد، ولا بأس من الإشارة إلى أنّ يسينين نظم عام 1922 قصيدة بعنوان "بوشكين".

ووجد الشاعر يسينين في شخصية بوغاتشوف (1744 –1775) ضالته المنشودة فهو فلاح، ويسينين يحبُّ الفلاحين، ولم يلتزم يسينين بالوقائع التاريخيّة، وموضوع قصيدته الأساسي هو الفلاحون والثورة، فبوغاتشوف الذي صوره يسينين يريد للفلاحين صدر المجتمع وليس عتبته، لأنهم يتعبون ويتحملون الكثير من الحرمان.

9ـ حياة يسينين الأسرية:

تزوج الشاعر ثلاث مرات، فتزوج في المرة الأولى عام 1917 ضاربة آلة كاتبة في جريدة "بيوتر غراد "واسمها زينايدا رايخ، وأنجبت له ،بنتاً عام 1918 ،اسمها تاتيانا وابناً عام1920 واسمه كونستانتين. وبعد زواجه الأول بخمس سنوات يتزوج الشاعر من الراقصة الفنانة الأمريكيّة (إيسدورا دونيكان) عام 1922، والتي كانت تقدّم حفلاتها في موسكو، وكانت ممن أيدوا الثورة، وحضر لينين(1870- 1924) أولى حفلاتها، وأعجب بفنها، ولكن هذا الزواج لم يكن موفقاً فلم تكن زوجته تعرف اللغة الروسيّة، ولم يكن هو يعرف اللغة الإنكليزيّة، وأضف إلى ذلك الفارق في العمر فكان عمره سبعة وعشرين عاماً، وجاوز عمرها الأربعين أيّ تكبره بثلاثة عشر عاماً، ولا أدري لماذا تزوجها؟ قد يجوز أنّه تزوجها من أجل الحصول على الشهرة.

ويسافر معها إلى أوروبا وأمريكا عام 1922، فزار ألمانيا وبلجيكا وإيطاليا وأمضى أربعة أشهر في أمريكا، ولكنه بقدر ما كان يبتعد جسده عن موسكو بقدر ما تقترب روحه إليها، وتنتهي علاقته بزوجته دونيكان ويفترقان. تزوج فيما بعد حفيدة ليف تولستوي (1828 – 1910) واسمها صوفيا تولستوي.

10ـ قصيدة "رسالة لامرأة" 1924:

يبدو أنّه يتحدّث في هذه القصيدة عن حياته الخاصة، ويقول في قصيدته:

تذكرين .....
أنتِ حتماً تذكرين
كلّ شيءٍ تذكرين
كيفَ مأخوذاً وقفتُ
ها هنا قرب الجدار
حين أنتِ
رحتِ وسطَ الغرفةِ الصماء، في نزقٍ، وجئتِ
وبوجهي قد نهرتِ
ثم قلتِ
لا مفرَّ الآنَ من الفراق
فحياتي العابثة
عذّبتكِ(6)

11ـ قصيدة "الشبح الأسود"

هناك من يقارن صورة " الشبح الأسود" بشيطان الشاعر الألمانيّ غوته(1749- 1832) في ملحمته بعنوان "فاوست" (1832)، حيث يبرم

فاوست عقداً مع الشيطان، باع بموجبه فاوست إرادته ونفسه للشيطان مقابل الثروة والعودة لمرحلة الشباب، أمّا الشبح الأسود فهو يعذّب الشاعر يسينين وكذلك هناك من يشبّه صورة الشبح الأسود بصورة فاوستوس في رواية "الدكتور فاوستوس"(1947) عند الروائي الألمانيّ توماس مان (1875- 1955)الذي حاز على جائزة نوبل للآداب عام 1929، وهناك من يربط بين "الشبح الأسود" وقصيدة "العاصفة الثلجيّة"(1919) للشاعر أرشين.

أمّا يسينين نفسه فيصرح إنّ أحد بواعث "الشبح الأسود" هي التراجيديا الشعريّة لبوشكين(1799- 1837) التي تحمل عنوان"موتسارت وساليري"(1830)، وقد يكون الشاعر تأثر بقصة" اللوحة "لنكولاي غوغول(1809- 1852).

البعد الوجداني في قصيدة "الشبح الأسود":

كان تقييم معاصريه له متناقضاً ،منهم من أعطاه حقه، ومنهم من لم يعطه، فلقد قيّمه تقييماً عالياً كلٌّ من غوركي (1868- 1936)والشاعر ألكسندر بلوك(1880- 1921). وانعكست آلامه التي سببها له بعض معاصريه في القصيدة الآنفة الذكر.

لايجوز فصل قصيدته عن أحداث عصره ، فهو شاعر حساس ورقيق ومحبٌّ للطبيعة، ولذلك وجد صعوبةً في التأقلم مع عصر الحديد والبلور، لم يستطع تجرع برادة الحديد ،عصره عصر الثورات، ثورة عام 1905وثورة شباط عام1917 وثورة أكتوبر في العام ذاته، وهو عاشق للريف والنقاء الذي بدا يتلاشى في الربع الأول من القرن العشرين.

أحب المرأة وتزوج ولم يتوفق في حبه و زواجه ، وكان زواجه الثاني خطأً فاحشاً في حياته، ولقد ترك هذا الفشل في حياته الأسريّة أثراً كبيراً في عواطفه ومشاعره، ولقد عبّر عن ندمه على زواجه من امرأةٍ تجاوزت الأربعين من العمر في القصيدة المذكورة، هذه القصيدة تعبير صادق عن تمزق قلب الشاعر ،عن ندمه وأوجاعه وضياعه.

وتعبّر القصيدة عن حبّه للريف وحبّه للثورة وعن خوفه على الريف من الثورة ، إنّه مع الثورة ولكنه بالوقت ذاته يخافها، يخاف التغيرات التي طرأت على روسيا وعلى الروح الروسيّة، فهو يضع إحدى قدميه في الماضي والأخرى في المستقبل، ويتمنى لو أنّه مثل مايكوفسكي(1893- 1930) الذي كان بكامله مع الثورةوتشير قصيدة"الشبح الأسود" إلى الصراع الداخليّ في نفس الشاعر بين الخير والشر، وينتصر الخير على الشر ينتصر الشاعر على الشبح الأسود، وتقف الطبيعة الروسية الجميلة إلى جانب الشاعر ، في حين يقف ماضي الشاعر المعيب إلى جانب الشبح الأسود. يعذّب الشاعر نفسه ،فهو ليس خائناً للثورة ،ولكنه يكره صوت المدافع، وكان الشاعر يشعر بضيق حقيقي من هذه القصيدة ، ولذلك لم ينشرها في حياته،وكان يتحاشى قراءتها.

يقول يسنين في قصيدة **"الشبح الأسود" :**

يا صديقي ، يا صديقي
إنّني جداً موجعٌ
لستُ أدري كيفَ أو من أينَ الآمٌ
تبدّت في طريقي
مرةً تعوي الرياح
في القفار الموحشة
ويتا بع الشاعر فيقول:

كائنٌ أسود
أسود أسود
أسود أسود
في سريري جالسٌ يرتاح قربي
كائنٌ أسود
طيلةَ الليلِ أمامي
لا يدعني لمنامي
كائن أسود
بالأصابع أسطراً
راح يتابع
بكتابٍ تافهٍ يقرأ فوقي(7)

مجموعة **قصائد "البواعث الفارسيّة" (1924)** زار الشاعر ثلاث مرات أذربيجان وجورجيا وألهمته هذه المناطق قصائد خالدةً، ونظم في العام ذاته قصيدةً جميلةً بعنوان "رسالة لأمي".

وبعد مرور عام نظم قصيدة "أنا سنيغينا" 1925، ونظم قصائد كثيرة وانتهت حياته في 27 كانون الأول عام 1925 منتحراً في مدينة لينينغراد في فندق "أستوريا"، وحدث هذا بعد أنْ ودّع ابنته وابنه في مدينة أوريول بأربعة أيام، وكتبت ابنته تاتيانا عن وداع أبيها لها عندما كان عمرها سبع سنوات. وعمر أخيها كونستانتين خمس سنوات، وكان وجه والدها قد تغير لدرجةٍ كبيرةٍ، ويرتدي فروةً وطاقيةً من الفرو. وكتب آخر قصائده بدمه بعنوان "إلى اللقاء يا صديقي إلى اللقاء" وهو يلفظ آخر أنفاسه.

ولا أدري لماذا ينتحر العباقرة، فبعد مرور خمس سنوات يقدم مايكوفسكي على العمل ذاته.

الهوامش:

1ـ فيساريون بيلينسكي، المؤلفات الكاملة في 13 مجلداً، المجلد التاسع، موسكو، 1955 دار أكاديمية العلوم السوفييتية، ص 534، المصدر باللغة الروسيّة.

2ـ سرغي يسينين، مختارات في خمسة مجلدات، المجلد الرابع، موسكو، 1967، ص 227، المصدر باللغة الروسيّة.

3ـ كازلوفسكي، مختارات يسينين، ص 14، المصدر باللغة الروسيّة.

4ـ سرغي يسينين، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع، ص 202 –208، المصدر باللغة الروسيّة.

5ـ المصدر السابق، المجلد الخامس، ص 100.

6ـ د. أيمن أبو شعر، الشعر السوفييتيّ، دمشق، مطبعة كرم 1986ص359.

7ـ المصدر السابق ،ص364.

□□

هِيَ الشَّآمُ

جودت علي أبو بكر

شَآمُ وَغَيْمُ المَجْدِ مَجْدُكَ قَدْ هَمَى
يُفَجِّرُ في الآتينَ قَطْراً وَأَنْجُما

وَيَنْبُضُ حُبُّ الشَّامِ بَينَ جَوَانحي
وَيَحْيا كَمَا تَحْيا الدِّماءُ مَعَ الدِّمَا

وَأَقْرَأُ في تشرينَ سِفْرَ خُلُودِهِ
أَلَيْسَ لَدى تشرينَ مَنْ هُوَ قَدْ سَما

أَيا شَامُ في الجَوْلانِ يَأْتي بِهِ الصَّدى
سَأُصْبِحُ في قَهْرِ الغُزاةِ جَهَنَّمَا

وَيَطْلَعُ في الآفاقِ وَجْهُ مُقَاوِمٍ
يُضِيءُ كَزَحْفِ الفَاتِحِينَ وَقَدْ رَمى

فَكُلُّ عَظِيمٍ بِالفِعَالِ مُعَظَّمٌ
وَلَكِنْ لَدى الفَيْحَاءِ يُصْبِحُ أَعْظَمَا

وَكُلُّ كَرِيمٍ في القُلُوبِ مُكَرَّمٌ
وَلَكِنْ لَدى الشُّهَدَاءِ يُصْبِحُ أَكْرَمَا

أيا شَامُ في القَزَّازِ جُرْحٌ مُسَائِلٌ
أَلَيْسَ الَّذي يَهْوَى الجَرائِمَ مُجْرِمَا

لَقَدْ سَالَ جُرْحُ العُرْبِ سَالَ وقَدْ شَكا

أَلَسْتَ إلى جُرْحِ العُروبَةِ بَلْسَما

وَيَهْطُلُ غَيْمُ النِّفطِ حَيْثُ قُصُورُهُمْ

وَلَكِنْ لَدى الأَحْرارِ صَارَ مُحَرَّما

وَلَكِنْ عَلى الأَطْفالِ صَارَ مُحَاصِراً

وَيَجْري إِلى الأَوْطانِ قَاراً وَعَلْقَما

وَيُصبِحُ في القَزَّازِ لُغْماً وَمُجْرِماً

لِيَقْتُلَ لَكِنْ يَعْرُوبِيّاً وَمُسلِمَا

أيا شَامُ أَنْتِ الشَّامُ شَمْسُكِ بِالوَرَى

أَضَاءَتْ وَضَوْءُ الشَّمْسِ مَزَّقَ مُظْلِمَا

لَكِ المَجْدُ يَحْميكِ الإِلَهُ وقَدْ غَدَتْ

قُلُوبُ الأَضَاحي كَالسِّيَاجِ بِكِ احْتَمَى

لَكِ الحُبُّ في تِشْرينَ عُشْقٌ وَعاشِقٌ

وَفي حلْبَةِ العُشَّاقِ هِمْتُ مُتَيَّمَا

هِيَ الشَّامُ والأَيَّامُ تَسْعى لِمَنْهَلٍ

فَسُبْحانَ مَنْ أَعْطى وَأَعْطى وَأَنْعَمَا

أَتَيْنا فَهَذا اليَومُ يَومٌ مُدَجَّجٌ

وَقَلْبِيَ قَبْلَ الشِّعْرِ حَيّاً وَسَلَّمَا

□□

حبيبتي حلب

□ محمد قجة

أهواك يا حلب الشهباء فاقتربي

وعانقيني لأرقى فيك للشهب

جذلانُ، أغزل من عينيك أغنية

وأسحب المرود الأسنى على هدبي

من مقلتيك صباباتي ألملمها

ومن لماك رحيق الطلّ والعنب

شممت عطـرك فواحاً يغازلني

فغاب روحي، وعبق العطر لم يغب

دعي عبيرك في صدري وفي رئتي

ألمّه في الحنايا عاصف اللهب

ما مرّ طيفك في حلمي فدغدغه

إلا تشهّيت في زنديك منقلبي

كم ذا أكابد في عينيك من وَصَب

وتستطيبين من همي ومن وصبي

يا درة في ضلوع الصخر طالعة

يعنو لك الصخر في عَجْب وفي عَجَب

مدّ الزمان يديه فامنحيه هوى

في غَمزة الطرف أو في رفة الهدب

هبّ التراث إلى لقياك مزدهياً

فاستقبليه بوجه باسم طَرِب

توقدّ القلب في نبض وفي داب

ورسّخ الخطو في عزمٍ وفي دأب

أكفُّ أحبابك الأغيار حانيةً

تذود عنكَ طيوف الغيم والتعب

* * *

شهباء يا مولد التاريخ منتشياً

بما منحت هوىً في سائر الحقب

هذا أوانك، إنّا نُخبةٌ عشقت

تراب أرضك منثوراً على الرُحَب

تمضي براعمنا والطلُّ يحضنها

حتى تُفتّح من أوراقها القُشُب

هي الحياةُ سلافاتٌ معتّقة

بالأمنيات إذا تنبو وإن تُصب

قد يهرمُ القلبَ في غرّاء صبوته

وقد تشيبُ الرؤى والقلبُ لم يشبِ
مدّي ذراعيك يا شهباء والتقطي
زُهر النجوم ورشيها على الكثبِ
يظل صرحك مزهواً بهامته
وذكرك السمح منقوش على الشهبِ
تطاولين الثريا قلعة شمخت
وطاولتها الليالي وهي لم تغبِ
ومن مآذنك الشماء منطلقٌ
يوحد الله في فجر وفي غَرَبِ
طوقتِ جيد الدنا مجداً و مكرمة
حتى غدوت منار الدهر للعربِ
يمضي بنوك شبولاً خطوهم أَمَمٌ
وسيرهم قَصَدٌ في الجد واللعبِ
نمضي جميعاً يداً، قلباً هوى طرقاً
وتستضيء بنا أمثولة الحقبِ
هنا تهادى بنو حمدان في عُجُبٍ
وطوقتهم عيون الدهر في عَجَبِ
وسيف دولتهم ليث الحمى شرفاً
يذود كيد الأعادي غير مضطربِ
رأيٌ سديد لفذ قائدٍ جَلَل
يظل يملأ سمع الكون والكتبِ
وقال : يا حلب الشهباء لا تهني
فأنت واحة أهل الفكر والأدبِ
فأشرق الفكر في كفيه مفتخراً
بأنه في بلاط السادة النُجُبِ
قوافل الفكر: فارابي، خُوارزمي
صنوبري، اصفهاني ذروة الرتبِ
كشاجمٌ، خالويهِ، وابن جنيّ
والخالديان، والنامي وكلُّ أبي
وفوقهم صقرُهم طراً وسيدهم
أبو المحسّد في الشعر البليغ نبي
القاهر المتنبي أمسَه وغداً
ومالئ الكون من إعجازه العربي
هذا عظيمك يا شهباء ما عرفت
له العصور رؤىً في البعد والقُرُبِ
ألقى على الدهر في زهْو قصيدته
فعمّت الكون مثل البرق في السحبِ
شهباءُ نحن بنوك الغرُّ، مهجتنا
عشق، ومقلتنا ترنو إلى حلبِ
إن فاخَرَ القوم في أرضٍ وفي نسبِ
إذاً لفاخرتُ أني اليعربي الحلبي

□□

تجلّيات في زمن الردّة

❑ بسام حمودة

متاهٌ لون هذا الوقت لكن
تجلّى ملء عينيه البريقُ
ليصلي مهجتي حلماً تمطّى
على وجعي ينام ويستفيقُ
أداعب أحرفي
سوداء مثل الحزن
أحملها رفاتاً
أبثُّ لهاثها بوحاً لعاشقةٍ
جفتني
وكم ضلَّ الطّريقُ
وما استهديت حين النّار شبّت
كأسئلةٍ تماهت في ضياعٍ
أفيك الصّحو؟
أم فيك الحريقُ
أحار وما اعتراني غير شجوٍ
يؤرجحني
وكم أسرفت في شجني
أنا الرّاوي
وفي الشكّ الغريقُ

* * *

وأسئلةٌ تداخلني وما لاقيت ردّاً
أبين النّزف والإلهام وصلٌ
أم متاهٌ؟
وبين حقيقةٍ نجلاء مثل الورد
في طقسٍ ربيعيِّ الهوى
أو موطنٍ يلتاع من شغفٍ
يُتاهُ
وبين المفرقين السّوُد جدّ الجدُّ
وارتسمت ملامحهم خطايا
أنا الرّاوي:
وأنت اليوم مثل قصيدةٍ
رسمت حدود البوح عن وهمٍ
بلون النّزف
أسود مثل ليلٍ

توضّأ بالدما فانساب موتاً

جليٌّ البوح عن ألوانه المفتوحة الأمداء

تستجدي السّوادَ

وفي كفيَّ قلبٌ من حطامٍ

ذرفت حنينه نتفاً وعصفاً

من فرات الحبِّ

كي يسقي البلادَ

نشيداً قُدَّ من وجعٍ

وصحواً

قد أقام العرس في صحرائنا

فاكتب على الأيام أنَّ الياسمين

مضمّخاً بنقائه

كنسَ الرّمادَ

* * *

جميلٌ أن ألاقيك افتراراً عن صباحٍ

يلمُّ ضياءه الأنسيُّ

من وهج التّلاقي

أتقتلني؟

وفيك النُّسغ من نسغي

وفي النّسغ من لهفٍ

يلفُّ حنينك الأبديُّ في شغف انعتاقي

تخاتلني؟ ....

وفي كفّيك هذي الفأس مشرعةٌ

وهذي الرّوح جامحةٌ

كما والحرث منشغلٌ

يناجي وجه هذا الطّقس

يستدنيه...

لا مطرٌ سوى طعم احتراقي

غدٌ منفى

وطعم الأمس لا طعمٌ

ويومي مدفن الذّكرى

وسبْحة الهلاك

وصوت الكان والكنّا

يورجحني

سراباً قُدَّ من عطشي

كئيباً

ماج في حضن التّباكي

كنفحٍ ضجَّ فيه الوقت

مشفوعاً بوهمٍ

تمطّى واستدار وزفَّ سرّاً

شفيف البوح في جسد العراكِ

* * *

بياض اللّيل وهمٌ

والسّواد كما انبهاري

بلون حنينك المنسيِّ في سفرٍ توالى

واستطاب الهجعَ في خلدي

إذا ادجيتُ
أو شبّ اصطباري
فخذني حيثما الأمداء سنّت مقتضاها
مديداً من هتاف التّيه
أو مثوى الوجيبِ
تململ مدنفاً واستاف هجراً
كطيفٍ مازجته الرّيح
فاختار المنافي
بقلبٍ راعه عبثُ الحبيبِ
فسلّ الحرف من وجعٍ شفيفٍ
كبوح متيّم ركب القوافي
وشدّ الرّحلَ مخفوراً كورد
بجرم البوح عن عبق وطيبِ

* * *

حقولٌ من يباسٍ
والرّؤى نذُرٌ تشظّت
كما وجهي تماهى في المغيبِ
فلا أثرٌ
ولا نعيٌ
ولا أشلاء شاهدةٍ
فدعني.....
بمفترقٍ أصوغ النّدب ممهوراً ببوحٍ
يقاسمني حروف التّوه

عن جسد المسيرِ
فأنّى أودعت ذكراك هجسي
ألمُ الغيم مقبرةً لأحلامٍ
تعرّت للظما نُذُراً
وألقت في بقايا الرُّوح
بعضاً من سحابٍ
مترعٍ بالزّيف عن زمنٍ نضيرِ
وكان الماءُ منزلقاً وكنّا
نجوب الوقت بحثاً عن رفات حقيقةٍ
ضلّت سبيل البوح
في الزّمن الكسيرِ
رشفنا من ثنايا الوهم
بعضاً من سرابٍ
تنزّى في بقايا الرُّوح وهماً
عن حطامٍ يحتوينا
حريراً من رصاصٍ
بل رصاصاً من حريرٍ
وأمّي:.....
ترتو قبلتها
تناجي اللّه كي يجلو
بقايا البرد عن عمرٍ
تنازعه بقايا من ضميرِ

* * *

تظلّلني حروفٌ من نضارٍ
ويحملني رفيف البوح عن عشقٍ
إلى أمداء تعرفني
وأجهلها
إلى أمداء تجهلني وأعرفها
وتعرف أنّني المنفيُّ من ظلّي
إلى وجعٍ رمى من بوحه الآهات
فاختلجت بقاياي الّتي
ما عدت أحصيها
فهل لملمت أشلائي الّتي
انتثرت كوردٍ
تجلّت في ثناياه
كطعم ربيعيَ المدفون في ميت السِّنين
وهل مازلت يا وهج الأماسي؟
تمدُّ شراعك اللّيليَّ
مثل قصيدةٍ حمقاء
أسكبها سلافاً متخم الآيات
من نورٍ وطين

* * *

أعوذ بدمعة من شرِّ ليلٍ يمازجني
بسكب سواده الدّموي حيناً
وحيناً ينجلي صبحٌ
توضّأ بالأنين
فأبحر مكرهاً
مثل انحسار الوهج عن حلمٍ
يراودني
فلا سفرٌ يميط الحزن عن لغتي
ولا سكنٌ على أطراف نزفك
يحتويني
فخذ ما شئت يا زمني ودعني
أعاقر أحرفي
وأزفُّ معنى
تجلّى إذ توارى مثل طيفٍ
خفيُّ البوح في أمرٍ مبينِ

* * *

تدثّر بالخفايا حين مسّت
ضفائر نورها متعٌ سَكوبُ
فلاذت بالنّوايا واستباحتْ
ظلال الهجس أهواءٌ لعوبُ
إذا ما رامَ بوحَ الاسم جهرٌ
سجى في مبسم الإفصاح قفرٌ
واستباح العمرَ طيبُ
فكم راعتك في البوح المرايا
وكم شاقتكَ في الرّحل المسافات
الّتي لم تحتويني
فيا وقتي توضّأ بالخطايا

وصلٌ الفجر

حيث الجرحُ لم تأسو معانيه الحروفُ

ولم تسكره في سفْر الأماسي

صروح الرَّشف أو وهج الحميّا

تمدُّ الطّرف تأسرني

ولا تبقي سوى رجع

من الكلمات يرسمني

كوشم ضاعَ في صخبي

يعيد الوهج في

بلا وعد تلاقينا

وخلف الحاجز المسبوك مثل اللّيل

أو مثل القوافي

تميط ستارها المنسوج من سهرٍ

يؤرجحه افترار البوح عن

كفّين من وهنٍ

فلا همسٌ

ولا لمسٌ

ولم أبغِ من التّرحال شيّا

وعمري!!!.....

مثلما استمطرتُ أحلامي

رفيفاً

تعرّى مثل وجه حقيقةٍ قد ساكنتني

أنا :...من داهمتني الرِّيح يوماً

ولم تسعف رؤايَ مدينةٌ

أحصيتُ في ألوانها نتفاً

وفي أفيائها فيضاً لحزني

ولم أغدُ كعاشق وجهها

نغماً شفيف الرُّوح في طقس التّأسّي

فأسكبه سلافاً

مترع الآهات ... منّي

* * *

جميلٌ وجه من أهوى

ولكن........

ألوم الحرفَ إذ جافى

وأودعَ في خلايا الرُّوح

لا وعداً من النّسيان

بل بعضاً لوهنٍ

رهيناً مثل وجهك... مشرقيّا

لأرسمَ في مداراتي هتافاً

من رغائب من تنادى

في صباحاتي جليّا

* * *

أصلّي كي الاقي اللّه في لغتي

صباحاً تملّى من نداءاتي

كبوح قصيدةٍ

نثرت بقايا نزفها

وكست حنيني

دمشقيُّ الهوى

والشّام كلُّ الشّام وجهي

تندّى من عبير البوح

عن ألق السّنين

فأين الله لا أدري

فقد مرَّ الغمام

ولفَّ عمراً تماهى في خريفٍ

ثمَّ ضاع الخطو في وجع اليقينِ

جحدت وما استكان البوح

عن مزَقٍ تجلّت

بوهمٍ بل رحيلٍ

في ضلالاتٍ يلازمها الشّقاءُ

عرفت الله ... لكن

ما أشاء ... يشاءُ

وما أرجوه يغريني

وما ضاع الرّجاءُ

لأنّي مثل صورته تجلّت

في ثنايا الرّوح وقداً

وما أدجيت أو آبت صلاتي

لغير حقيقةٍ أبدت ضياءَ النّفس

إذ عزَّ الضّياءُ

❑❑

الشــعــر ..

السنونو..

❑ محمد الفهد

سكونٌ هادئ في القلب يرمي بعضَ أسئلةٍ
ويتركُ حرقتي عندَ الزوايا
قربَ دائرةِ الكتابِ وما تربَّع في خفايا
الروحِ من نغمٍ
فأهربُ نحوَ شرفتنا لأمسكَ بالهواءِ
يفيضُ من تعبٍ
ويدنني صوتُها ريحَ الجنوبِ

فأسمعُ فجأةً صوتاً يجرِّحُ دورةَ النسماتِ
آفاقَ الهواء بظلِّنا
حتّى صرختُ بفرحةِ الأحلام فينا
إنهُ دربُ السنونو اليومَ زائرنا
وهذا الأفقُ يمرحُ بالأغاني
كي يعانقَ فرحةً تمشي إلينا
علّها تسري إلى روحِ القلوبِ

على أيِّ الدروبِ رسمتَ أسماءَ الزهورِ
بلفتةٍ، وبأيِّ أفقٍ رحتَ تزهرُ
كي تجمِّلَ وقتنا، وبأيِّ صوتٍ ايقظتْ شفتاكَ

ساحتنا لتفتحَ دورةَ الأوقات والدنيا
وماذا صوّرت عيناكَ في تلكَ البقاعِ
وهل رأيتَ أحبتي ؟؟؟

وبأيِّ شكلٍ قد رأيتَ وجوهَهم
وبأيِّ مسرى رحتَ تهربُ من عيونِ
القتلِ في دربِ الرصاصِ
وما تعالى من صراخٍ
فوقَ ذاكرةِ الدروبِ ؟؟؟

أخافُ على عيونِ الحلمِ من ردِّ الجوابِ
وما تعالى في عيون الحلم من فزعٍ
فهل مازالَ أهلي يقتلونَ اليومَ أهلي
مثلما كانوا ليصعدَ روحُهم نحوَ الجنانِ
وما تشهّى من صعودِ الخمرِ
في درب الدوالي ؟؟؟

أخافُ اليومَ مما يجعل الأحلامَ
في حقلٍ من الألغام، نقتلُ ثمَّ نقتلُ
كي نصوِّرَ دربَنا نحوَ الخلودِ
وجنّةِ اللهِ الكبيرةِ
هلْ يصدِّقُ أنَّ دربَ اللهِ مملوءٌ
بآنيةِ الدماء وحرقةِ الآمِ الكبيرةِ
أم تعالى صوتُ آلهةِ السياسة والوجود
ليعتلي الحاخامُ أسماءَ الشرائعِ عندنا
ونصيرَ مثلَ الوهمِ أسماءً لأرواحِ السرابِ
كأنَّ العينَ والرؤيا بنا قد أغلقا

دربَ الحقيقةِ وارتدتْ أثوابهم
روحَ العماءِ فصارت الفتوى
ظلالَ الموتِ في هذا الحجابِ

أهذي الآنَ أصواتُ الحضارةِ منذ ميلاد
الخلود وشرعة القانون في ميلادها
عند الجدود وما تعالى صوتها عند الحجارة
أم تعالى صوتُ أحفادِ التتار
يجيء في ظلِّ الشرائع كي يقول
بصوته العالي لنا: عودوا إلى
مهدِ البداية، واكتبوا أسماءكم
فوقَ الصخور الحمر عند المنحنى
أو عندَ منعطف الكهوف
وباشروا في دورة البنيان
حتّى تتركوا ليهود خيبرَ أن يسيروا
في تعاليم الكتابِ ويرسموا دنيا الصلاةِ
زيارةَ العتباتِ أو روح الجوابِ

وماذا يفعلُ الغرباءُ في أرضي
وكيفَ تقنّعوا برؤى الجهادِ
ودورةِ الصلواتِ أحكامِ الأمير
وسارقِ الحرمين في ليلِ الدماءِ
وما تعاظمَ من فتاوى القتلِ
في هذي الشعاب

أهذي اليوم آلهةٌ
أم التلمودُ ينسجُ دربَه فيها
لنصرخَ يا إله العرشِ أنقذنا

وهذا الطائرُ الميمونُ سرُّك
في دروبِ الوقتِ
فلترسلْ معانيك الجميلةَ في رياحٍ
مثلما كانتْ ليعرفَ دربُنا صوتَ الحقيقةِ
كيفَ صارتْ أرضُنا أرضَ الصراعِ
مسارحَ الرومانِ ما أبقته
ذاكرةُ الحرابِ

وماذا بعدُ يا طيري أنحنُ الآنَ في حلمٍ
أم الأحلام راحتْ مع طيور السابقين
وأرسلتْ أسرابَها كي نحتفي بالأسودِ القاني
ويبقى الدمعُ عالمنا إلى كتفِ الموانئِ
بانتظار الموتِ في جرحِ السحابِ

هو المنفى يضيِّقُ فسحةَ الأحلام والأسماء
ما تركتْ عيونٌ من فضاءٍ فوقَ ساريةِ
المسافة والفصولِ
هوَ المنفى أعيدوا عمرنا لنرى الزهورَ
ونصنعَ الخبزَ المعطَّر في مدائننا
نقولُ بأنَّ دربَ اللهِ في وجه المحبةِ
يرسمُ التحنانَ في أسمائنا
لنكونَ مثلَ الغيمِ مثل العشبِ مرويّاً
على ليلِ الطلولِ

هوَ المنفى أعيدوا بعضَ أحلامي
لنمضي وقتنا نحوَ المجازِ، ودربنا
سرُّ الخيال يخاصرُ الأشواقَ في دربِ الحقولِ

□□

الشامُ تبقى..

□ مصطفى عثمان

الشامُ تبقى..
ويبقى سيفها الحكمُ
مهما تعاقبتِ الأحقاب
والأممُ

قد باركَ الله هذه الأرض مذ خُلقتْ
وباركَ الله..
مَنْ في خيرها حكموا

هذي الشآمُ منارات
مُقدّسَةٌ
قصائدُ العشقِ
في محرابها نظموا

أعزّها الله بالتوحيد
فانتصرَتْ
طلائعُ الحقّ بالفيحاء
تعتصمُ

كم لاجئ ألبستهُ الشامُ
معطفَها
وقد حمتهُ فلا خوفٌ
ولا ألمُ

وظامئ..
رام شطرَ الشام موكبُهُ
وقد روّتهُ
وملءُ يمينها الكرَمُ

مَنْ يبتغي الحقَّ
تبقى الشامُ قبلتَهُ
مهما تدافعتِ الأنواءُ
والظُلَمُ

لم تحنثِ الشامُ عهداً
في عروبتها
وموئلُ العِزّ
تُحفظُ عندهُ الذِمَمُ

كم ظالمٍ أطفأتهُ الشامُ
حين بغى
وطامعٍ في ربى الفيحاء
ينهزمُ

وحاقدٍ أشعلتهُ الشام
حين أتى
وجاحدٍ من ضياء الشمس
ينتقمُ

مرّ النبيُّ على أهدابها
فصَحَتْ
مناهلُ الخير والأخلاقُ
والقِيَمُ

لم تحفظ الشامُ
غير العاشقين لها
المجدُ والسيفُ
والإنسانُ..
والقلمُ.

□□

الشـعـر ..

آخِرُ الأغنيات..

□ عِماد جنيدي

• إنّها آخِرُ الأغنيات
لا إنّها أوّلُ الأغنيات
لا إنّها! آخِرُ الأغنيات

• آخِرُ الأغنياتِ
حَنينٌ إليكِ
وأوّلُها البحث عَنكِ
وآخِرُها الموتُ فيكِ

• دَعيني إلى البحر
أرسُمُ وجهَكِ الماءُ
أنقُشُهُ!

• آهِ!
هَلْ ورقي ماتَ؟!
أم إنَّ حَمحَمَةَ الموتِ
تعصِفُ في داخلي
اقترَبَ الموت

الموتُ عذبٌ جميلٌ
إذا كان يعني النقاء

• فَهلْ لمتني؟!
وَأنا أتسوَّلُ ومضَةَ حُبٍّ نعيٍّ
وَأرسُمُ وجهكِ في الماءْ
الماءُ يعني البداية
يعني النِّهايَةَ
لستُ البدايَةَ
لَستُ النهايةَ
لكنَّ في الموتِ في الانتحارِ
تكونُ الدِّلالةُ أقوى

• إذنْ فلأسافرْ
وَطني صارَ لحمي
ولَحميَ مِن وَرَقٍ
والبطاقات من وَرَقٍ
والخرائطُ! مِن وَرَقٍ

والأحبّاءُ!

أينَ الأحبّاءُ؟!

• الطريقُ إلى البَحر

يعبُرُهُ فَرَسٌ خَشبيٌّ

هوَ الماءُ يعني البدايةَ

يعني النهايَةَ

لستُ البدايةَ

لستُ النهايةَ

لكنَّ في الموتِ

في الانتحارْ

تكونُ الدلالةُ أقوى

• قيلَ أنَّ صِغاراً أتوا بَرَدَى

ذاتَ يوم

وألقوا على وَجهِهِ

زَورَقاً ورقيّاً

وطافوا بِهِ يحلمون

ويسألهُ واحدٌ:

هَل تودّي إلى البحرِ؟!

قالَ: نَعَم!

ثمّ فانصرَفوا معَهُ

يقصدونَ البحار

ويُقالُ لقد عَرفوا أنّهُ

ينتهي في الرمالِ

ويقال لقد غرقوا في الرمال

• أكونُ حزيناً كحُزنِ الصحارى

أكونُ وحيداً

وأفقدُ حتّى الشعورَ بذاتي

وأصعَدُ صخرةَ حبّي القديم البدائي

حيثُ توهّمتُ!

أنَّ البحارَ لَها مَوجُها

وأنَّ البروقَ لهَا وعدُها

وأنَّ البلادَ لِمَنْ يقتلونْ

وعرسَ الحقولِ

لِمن يُولَدونْ

يكونُ الخريفُ نحيلاً

تُلوِّنُهُ زُرقةٌ شاحبَه

ويأتي إليَّ بُغَاثٌ رهيب

شديد السواد

ثمَّ ألقي بنفسي

إلى الماء

متفجراً قطعاً وشظايا

□□

الشـعـر ..

طائر الرعد..

□ د. نزار بني المرجة*

ـ 1 ـ

... من فوق

... من عليائك الزرقاء

ـ هل رأيت دمي؟

أنا لست (هابيل) الضحيةَ

.لست أنتظر الغرابْ

كي يواري جثّتي!

.. هم أفلحوا في القتل

والروح تمتلك الجوابْ:

..أنا العِقابُ.. أنا العُقابْ!!

.. أنا وسط شلاّل الدماءْ

سيظلّ مائي في فمي..

أنا طائر الرعد المُدمّى:

.كبدُ السماء فضائي الموعود

وأنا المُحلّق في دمي!

.. أنا طائر الفينيق

تقصدني القوافل والنهاية

كي تصير المبتدا

فأنا المدى..!

ـ 2 ـ

جمرٌ.. عباءة أضلعي!

..الريح قبض مخالبي

والموت فصل من حياتي

.. الريح ترسلها جهاتي!

فاسأل خلاياي العصيّةَ

..لا تفارق نبضها

حتى إذا دفنوا حياتي

في رفاتي!

.. أنا بعض موتٍ

.كل نبضٍ

والكثير من الحياة!

□□

القصة ..

رجل بلا ~~~~~~

□ رياض طبرة

نعم أنا هو الرجل، وأنا بلا دماغ، كيف ومتى حصل ذلك ؟ لا أدري ...المهم والعاجل والفوري عندي الآن هو أن أستعيد دماغي .صدقوني لاشيء يهمني أكثر من أن أعيده إلى مكانه سالماً معافى، قادراً على أن يكون دماغاً ،لا لشيء بل لأنه لا يليق برجل في هذه اللحظة التاريخية الحاسمة ، وفي هذا المنعطف الخطير الذي تمر به أمتنا أن يكون في جهة ودماغه في جهة أخرى .

ويسرني أن أحيطكم علماً بأن هذا الدماغ لا يصلح لرأس أحد. ولا يتناسب مع طموحات أي منكم، إنه دماغ تعيس عششت فيه حكايا الأولين، وأغاني المتعبين، وأناشيد الحزن العربي، ومعظم رقصات اللاعبين على الحبال في سيرك السياسة والثقافة والفنون، لكنه دماغ جدّ واجتهد، خاب مرات وما يئس، ربما هذا رصيده عندي فقد بت أحنّ إليه، على الرغم من أن قطيعة كبرى قامت بيننا إثر مشادة كلامية حادة، مثل كل حلقات الحوار العربي .

فاتني أن أبلغكم: ذات خلاف حاد بيننا على مشروعية الخيانة .لا تظنوا خيانة الحبيب أو الزوج أو حتى الصديق، هذه حسم الأمر منها عنده وعندي، إنها لا تليق بالنقاش، إنما خيانة الوطن فقد أنكر عليّ قبول النقاش بها وراح يؤنبني بطريقة لا تليق بدماغ حتى ظننت أنه مقدم على أمر خطير، يومها فاجأني بحضاريته، اكتفى بإنذار نهائي أو أنه سيتخلى عني نهائياً .

لا أنكر أني سخرت منه ومن إنذارته شأنه في ذلك شأن باقي مكونات جسدي ونفسي؛ كلها تعطيني إنذاراً نهائياً لكنني إما أن أمازحها أو ألتف سريعاً، إن كانت متجهمة الوجه، مقطبة الجبين، غاضبة حد الجنون، عندها أنصاع صاغراً لأنني لا أقوى على معاندة أعضاء جسدي المتعبة أصلاً من تخليّ عن واجباتي في إمدادها بما تحتاجه من راحة أو علاج.

وبلا سيرة طويلة جئتكم اليوم مستجدياً عطفكم عليّ. مستنهضاً هممكم لكي لا تألوا جهداً في البحث معي وعني، أقصد عن دماغي الذي ربما تركني هذه المرة وقرر العيش مع غيري .أريد دماغي يا ناس، يا أهل المروءة.

قال لي أحدكم نعم أحدكم إنه لم يشاهد منذ أمد بعيد دماغاً بهذه المواصفات، وإنه صادف ذات سكر، ما يشبه ذلك يسير بقدمين حافيتين، وعري جسد نوراني، وثوب أرجواني، لا أنكر أنني حينها أدركت أن للخمرة لساناً.

وأدركت أكثر أن للسكر فضيلة غريبة وعجيبة، لا يدركها الا الله والراسخون في السكر، مفادها أنك إن أردت البحث عن دماغك فخذ كأساً من خمرة واختر أكثرها فساداً وسر في بلاد الله الواسعة. عندها سترى كم عليك أن لا تدع دماغك يفر عنوة ويطلب حق اللجوء عند أحد، وعلى سيرة اللجوء أكاد أجن من هذه الكلمة وحدها فكيف بأخواتها:

النزوح، التهجير، الترحيل، الهولوكوست الخ....

وقال آخر أنت أول رجل يعي فقدان دماغه ويبحث عنه بثقة، وكأنك لست مجنوناً؟ قلت له يا رجل هل تظن أن كل هؤلاء يعرفون أنهم بلا دماغ، لكنك للمرة الأولى تفتح أذنيك جيداً، وترى بأم عينيك، تقبض على حواسك وكأنها خلية نحل.

لكل ذلك أمسكت بالخيط الذي مددته لك لكي نتعاون، لكنه صدمني برده قال: وهل ينقصني مجنون من طرازك أضيفه إلى جدول معارفي، إننا نحن هنا في هذا الجانب من الكون نصدر مجانين للعالم كله، وأخذ يسرد على مسامعي أسماء كنت أظنهم عباقرة وأبطالاً وأنصاف آلهة، حتى وإذ بهم مجانين، نعم إنهم مجانين لأنهم تخلوا عن أشياء كثيرة وعتقوا الحلم الجميل فصار رسالة.

قبل أن أتوجه إليكم بهذا الخطاب، كنت قد ناشدت محافل دولية كبيرة وكثيرة وتحمل أسماء باهرة وتحتل مواقع في الطبقات العليا من الدماغ البشري، إنها(أكرك) منظمات و(أنبهة) وفق أوبيات السكاي، وكانت نوافذ الأمل عندي قد فتحت مساماتها كلها، وكأنما كانت في حالة دعاء، أي كأم مازالت تنتظر عودة ابنها المفقود.

هل لكم أن تتخيلوا رد تلك الهيئات والشركات عابرة العقول والحقول؟ لا أظن ذلك ردها كان بسيطاً جداً: عندما تسدد الدول التزاماتها تجاهنا سنشكل لجنة للبحث في إعداد صك قانوني يتيح لنا تكليف من نشاء بالبحث معكم عن دماغكم.

لا لا..... لم أقل عيش يا .... مثلما تتوهمون. قلت مالي ولك يا كل منظمات وهيئات الأرض: لن يسعفني أحد غيركم أنتم أخوتي في البحث عن دماغهم ودماغي.

وأقسم لكم أنني لم أقصد أنا عبد الصبور بن عبد المقهور بن عبد العبد أن أسمكم بالجنون أي أنكم مثلي بلا دماغ، بل هكذا سهواً عن سابق إصرار وتعمد حدث ذلك.

سأكذب عليكم كذبة بيضاء لن يحاسبني ربي على آثارها، بالمناسبة الكذب ليس مذموماً إلا بمقدار ما يسبب من أذى للآخرين الذين لا ذنب لهم إذ صدقوا، كذبتي البيضاء، يا سادتي إنني

شككت بامرأة بعينها أنها وحدها من عمدت إلى سرقة دماغي، ربما كانت لغاية في نفسها، ولربما أرادت أن تستعيره لزيادة قدرتها على الصبر والاحتمال بعدما سدت منافذ كثيرة فتحتها للأمل دون جدوى .

هي امرأة من ألم، من قهر، من تاريخ صفحاته سوداء كوجه قاتل الأطفال، لكنها طيبة ككل نساء بلدي، راقية وحضارية ككل السوريات اللاتي عرفتهن واللاتي سمعت عنهن، نساء سمعت عن توصيتهن لأبنائهن: برضاي عليك يا ابني لا تقتل، دافع عن نفسك لو حتى قتلوا أخاك

لا تنس أن لهم أمهات كأمك .....

2

لا أخفي عنكم أن كثيرين من أهلي ومعارفي ساءهم بحثي عن دماغي. لماذا؟ لا أدري، ربما راق لهم أن أظل هكذا بلا دماغ، أولاً لأنهم شعروا بالراحة فبعد اليوم ليس لي أن أميز أفعالهم، سأراها كلها مثلهم مثلما يرونها، وثانياً وهو الأهم أنهم مرتاحون لهذا الحدث الغريب والاستثنائي إذ كيف لرجل أن يخسر دماغه ويظل على قيد الحياة، أو يظل قادراً على البحث.

ثم ماذا سيخسر واحد مثل جاري إن تعبت أو حتى أصابني الإعياء جراء هذا البحث، له خبز مبرد جاهز، سواء نجحت أو ساقتني قدماي إلى الجحيم؟.

أو ماذا يضير أخي إن كابدت وعانيت أو سعدت بذلك، لطالما نصحني ألا أجازف أصلاً وأعرض نفسي لهذه الخسارة الكبيرة، وهو من نصحني عندما هممت بالبحث قائلاً:

أخي سأقول قناعتي إنك بلا دماغ أفضل بكثير. وإنك كلما طالت مدة بحثك كلما شعرت بالسعادة، فالسعادة الحقيقية هي في هذا البحث عن شيء ثمين .

في الحلم بإيجاده، في لحظة لا توصف تعيشها بكل جوارحك كما لو أنك عائد إلى حضن أمك بعد غياب مقيت. أو إلى صدر حبيبتك بعد عنت وخصام، عندها تنسى، تنزاح عن صدرك صخرتان، صخرة الفراق وصخرة الحرمان .

أو أقول لك أكثر: وجودك دون دماغ يعني أنك لست مكلفاً بشيء، بإمكانك أن تسير في أي منعطف كما تشتهي نفسك، بإمكانك أن تشتم الكبير والصغير ولا يتعرض لك أحد.

هنا ارتعدت مفاصلي، قلت له وأنا أعض على شفتي السفلى :لا تأت على ذكر كبير أو كبار أو أولاد حكومة، أنا أمشي الحيط الحيط وأقول يا رب استرنا يا رب .

هنا تعجب أخي وقال غير مصدق: أنت تقول ذلك ؟؟

يا للمفارقة!!!

لقد أسأت الظن بك حقاً، كنت أظن أن ما أقدمت عليه لم يكن سوى خدعة، نعم خدعة يعمد إليها أمثالنا نحن الذين سلبتنا الحياة نعمة من أكبر النعم، وتلفّت أخي من حوله قبل أن يهم بالمتابعة مدنياً رأسه من مسمعي.

قبل أن يورط أذني بما لا تطيق سماعه لا سراً ولا جهراً قلت له مع غمزة من طرف عيني: وأنا مثلك كنت أظن أن دماغي تفتق عن هذا الابتكار ليتحرر من قائمة طويلة من الأوامر والنواهي، لكنه خذلني لم تكن هذه غايته، ولا هذا مسعاه بدليل أنه ترك ظله يقوم مقامه في الزجر والمنع، يا له من داهية، بل يا له من جبان ...

تعرف يا أخي سأتوقف عن البحث، لا أريده، إذا كانت عودته لا تعني بالنسبة لي نسائم من كل نافذة تفوح ..

أنداء شوق تعتق في الحنين ...

وخطا على وهج الطريق

وعبور قافلة الكلام بلا حسيب أو رقيب

هنا وضع أخي يداً على قلبه ويداً رفعها إلى ذقنه راجياً هذا اللسان أن يتوقف عن البوح لأنه ربما يعاقب بالحبس على ذمة التحقيق إلى أجل غير مسمى .

□□

القصة ..

سداد دين ..

□ علي أحمد العبد الله

أصابته حاجة عارضة، وسُدت في وجهه جميع السبل، وطوقه اليأس، فخطر بباله ما كان يسمعه من والده في السنوات التي سبقت وفاته وهو يثني أطيب الثناء على الصداقات التي خرج بها من تجربته في الحياة، فاقتنع باللجوء إلى أحدهم ليستدين منه مبلغاً من المال يخرجه من حاجته، فراح وسأل أمه عن أفضل أصدقاء أبيه، لكن الأم رمقته بنظرة مترددة كأنما وافق علمها بحاجة ابنها العارضة؛ شكها بأنه يبحث عمن يلجأ إليه ليستدين المال، وأطالت نظرتها التي رمقته بها حتى ظن أنها لن تجيب؛ وفكر في طرح السؤال عليها مرة أخرى، لكن فمها افتر عن ابتسامة باهتة وباغتته بسؤالها دون مراوغة قائلة:

لماذا لا تذهب إلى أصدقائك أنت وتستدين منهم؟

هز كتفيه بأسى، وأطرق قليلاً، ثم رفع نظره نحوها دون أن ينبس ببنت شفة، فأسعفته بعد طول صمت قائلةً:

- اذهب إلى الحاج أمين !!

وسرعان ما جرت البشاشة على وجهه ودون أن يدري امتدت يده تعبث بشاربه؛ ورفع نظره نحو الأعلى بينما علامات الاطمئنان راحت تطرد القلق الذي عذبه لأيام، ثم سألها بلهفة:

- أين أجده يا أمي؟

- أظنه كان يسكن شمال السكة الحديد.

ثم أردفت:

- أذهب إلى هناك واسأل عنه!!

غادر من أمامها بعينين مسرورتين؛ فلقد أيقن أن أمه أرشدته إلى الحاج أمين وأن الوقت قد حان ليزيل عن كاهله عبء الحاجة ، فمشى طويلاً ودفء الشمس يغريه لمتابعة السير نحو السكة الحديد راجلاً؛ رغم امتلاكه لدراجة عادية تركها تستريح غافلة عما يدور في الشوارع من جلبة وضوضاء.

تذكر وهو يسير محل البقالة ، فانعطف نحوه وأطلَّ من بوابته الواسعة ونظر نحو صاحبه بفرح ظهر على شكل ثقة ، ورفع إليه يده ومد السبابة والإبهام وفركهما بهمة عالية أمام وجهه ، ثم قال:

- اليوم سأدفع لك الحساب!!!

وبخفة تابع سيره نحو القصاب وعرّج على محل بيع الفروج وبائع الخضار وكل أصدقائه الذين استدان منهم، وقام بالحركة نفسها لسبابته والإبهام وهو يقول:

- اليوم سأدفع لك الحساب!!

حلق مع الجسر الذي يشكل قوساً رمادياً مع السكة الحديد وتسلقه يحدوه الأمل وهبط نحو الشارع المقابل، فوصل إليه صوت همهمة من رأس الشارع لجموع غفيرة انطلقت تحمل جنازة، فهبط الخوف عليه وراح يتساءل خائفاً:

- ماذا لو كان المتوفى هو الحاج أمين؟

- يا لها من كارثة!!!

فاستسلم لليأس والقنوط، وأغمض عينيه وزم شفتيه، ثم استجمع قواه وسار مع المشيعين يقلب ناظريه بينهم علّه يجد من يعرف منهم ليسأله عن المتوفى وأثناء ذلك كان يحلم ويمني النفس أن يكون الحاج أمين يسير بين المشيعين.

سار بين المشيعين برهبة ووجل وتذكر أن جميع ما يحيط به سائر إلى زوال ولا راحة إلا بالموت ومن أضناه ضنك العيش خليق بأن يعد مسكناً على شكل حفرة كالتي تسير إليها هذه الجنازة جدرانها متلاصقة وسقفها منخفض لا آلام فيها ولا مشقة.

لكنه توقف فجأة وكأنه عثر على ضالته حين سمع أحدهم يهمس في أذن صاحبه قائلاً:

- رحمك الله يا أبا خالد !!

ابتسم وانتشى نشوة حلوة أحدثت أثراً عكسياً لحالة اليأس التي كست محياه، واشتدت وطأة الفرح حتى أنه لم يستطع أن يحتمل الصبر، فتجاهل كل الخشوع وهمس في أذن الرجل:

- هل رأيت الحاج أمين يسير بين المشيعين؟

فقال الرجل دون أن يلتفت إليه:

- أتقصد الحاج أمين بائع الخضار؟

ألجم عن الرد، فهو لم يسأل أمه عن عمل الحاج أمين وأغرق في الندم على عدم نباهته في جمع كل معلومة عن الحاج أمين، فزم شفتيه ووبخ نفسه لكن الرجل نظر إليه بتودد، ثم قال له:

- الحاج أمين بائع الخضار انتقل إلى حي " السحاري " منذ عام.

- السحاري!!!!

وانزلقت رجلاه إلى الوراء رويداً رويداً يخطط للانسحاب من الجنازة وقفل راجعاً نحو الجسر، فتسلقه بخفة وهبط غرباً نحو حي " السحاري " فبلغه ووقف في نشوة وحماس ينتظر ظل رجل يسير متوكئاً على عكازه، فقطع عليه الطريق وسأله عن الحاج أمين بائع الخضار.

نظر الرجل إليه وقال:

- نعم يا بني الحاج أمين بائع الخضار كان يقيم هنا في هذا الحي، لكنه اشترى مزرعة قرب الوادي منذ شهرين وانتقل مع عائلته للعيش فيها.

مرة أخرى راح يتنفس هواء الأمل، وحدث نفسه بفرح قائلاً:

- مزرعة هذا يعني شجر وماء، تفاح ورمان، وعنب بوركت صداقاتك يا أبي رغم أنك كنت تقول لي:

- إن التعلق بالدنيا حماقة ولحظات فرحها لا تدوم إلا أنها تعود لي ضاحكةً.

واجتاز وسط المدينة وهبط نحو الوادي ورغم بعد المسافة؛ إلا أن الوادي قدم نفسه على شكل شريط من خضرة داكنة تحيط بزرقة صافية، وصوت كلحن جوقة عصافير جذلى، فجدَّ في المسير حتى واراه ظل الشجر من حر الشمس الحارقة ووقف كمتسول يبحث عمن يسأله عن مزرعة الحاج أمين وطال انتظاره ولم يحظَ بأحد، فاضطر لإيقاف سائق جرار زراعي وسأله عنه، فاعتذر عن عدم معرفته، لكنه أومئ إلى مزرعة بيعت منذ فترة قصيرة، فقصدها ووجد البوابة مفتوحة، فدخلها وجرت عيناه تستعرضان القصر الأنيق في وسطها وبوابته المشرعة للهواء العليل، فتقدم بحذر مشوب برهبة وقد أصغى السمع لتمتمة قادمة من داخله، ومدَّ عنقه من جانب الباب ونظر داخلاً، فارتسمت على شفتيه ابتسامة طويلة؛ إذ رأى شيخاً يتربع على سجادة صلاة رافعاً يديه ويغرق بالدعاء، فاطمأن باله وارتاحت نفسه على حسن اختيار أبيه لأصدقائه ومنّى النفس بالكثير، وحمد الله وتنهد بعمق.

أحس الشيخ بحركة ما خلفه، فأنهى دعاءه واستدار لينظر إليه بعينين تستعدان للآخرة بعد أن رأتا الدنيا لأكثر من ثمانين عاماً، وقال له:

- نعم يا بني ماذا تريد؟

هبطت العبرة على وجهه وامتلأ صدره غبطة، ثم قال له:

- أنا ابن صديق قديم لك ضاقت الدنيا به وسدت السبل في وجهه!!

حنى الشيخ رأسه، فارتاحت لحيته البيضاء على صدره وراح مغمض العينين يهز رأسه بأسى، ثم رفع رأسه ومد بصره من تحت حاجبين أبيضين طالت شعيراتهما، ثم قال:

- عمن تبحث يا بني لعلك أخطأت العنوان؟ !!

- لا يا سيدي الشيخ الجليل أنا لم أخطئ العنوان ألست الحاج أمين ؟

وقف الشيخ متثاقلاً واقترب منه ووضع يده على كتفه وقال:

- أنا حارس هذه المزرعة يا بني، وهي الآن ليست للحاج أمين لقد باعها منذ شهر، وانتقل من هنا !!

فهتف بلهفة:

- إلى أين ؟

- لا أعلم يا بني لكنك تستطيع أن تسأل عنه في سوق بيع الذهب؛ لقد استبدل المزرعة بمتجر هناك!!

- ذهب !!!

وغادر يبحث عن بوابة المزرعة ويحدث نفسه:

- ذهب هذا يعني حلي وجواهر، قلائد وأساور، يا لصداقاتك يا أبي، فليرحمك الله وليغسلك بالماء والثلج والبرد؛ كما برّد هذا الشيخ نار قلبي.

ووصل إلى هناك؛ ومدّ بصره نحو المحال المترامية على جانبي السوق متناسياً الشمس المحرقة تضرب رأسه، بل راح يصغي بخشوع لصوت المؤذن يدعو الناس لصلاة العصر، فاطمأن إلى أن الحاج أمين لا بدّ أن يكون بطريقه إلى المسجد، فراح يقلب ناظريه في السماء ليتبين المئذنة، وسبقه إلى هناك وفي الطريق كان يحدث نفسه قائلاً:

- أشكرك وأحمدك يا رب لقد رتبت كل شيء لسداد جميع ديوني؛ والأعمال بالنيات وسأجمع كل ديوني في دائن واحد عندها سيكون أمر سدادها يسيراً!!

ودخل الموضئ وتوضأ للصلاة، ثم دخل إلى المسجد وقلبه خاشع لكن حواسه متحفزة وعيناه تتنقلان بين وجوه المصلين الذين تجاوزت أعمارهم السبعين، فلم يتجاوزوا الخمسة فازدادت غبطته وصلى مطمئناً، ثم خرج مسرعاً وانتظر خروج بقية المصلين وقرر أن يسير خلف من سيسير إلى سوق

الذهب، وسرعان ما قفزت الفرحة إلى عينيه حين تفرق الجميع ما عدا رجل تجاوز الستين ولج إلى السوق مسرعاً، فتبعه ومنى النفس بقرب الفرج؛ لكن الرجل خيب آماله؛ إذ دلف إلى مطعم شعبي في زاوية ميتة من السوق، فاغتم قليلاً لكنه وبهمة عالية راح يدخل إلى متاجر الذهب ويسأل عن متجر الحاج أمين، فاستدل عليه ودخل مغتبطاً.

تلقفته فتاة جميلة بابتسامة ونظرة طويلة، فتقدّم بحماس وصافحها بحرارة، فلم تظهر امتعاضها من ذلك، بل ردت بابتسامة ثانية، وقالت له:

- تفضل أستاذ !!

- أريد مقابلة السيد الحاج أمين.

ردت الفتاة الجميلة بابتسامة ثالثة وشى بها فمها الذي أظهر صفاً من الأسنان البيضاء اللامعة، ثم قالت:

- كعادته غادر السيد الحاج أمين باكراً !!!

كان يتابعها بغيظ مكتوم فهتف مخنوقاً:

- إلى أين

- إلى بيته!!

- أقصد أين بيته؟

- انه على طريق المطار!!

- أعني أريد عنوانه كاملاً !!

تناولت الفتاة الجميلة قصاصة ودونت عليها عنوان البيت بينما كان يتابع أصابعها وهي تمدها نحوه، فتلقفها وهرول مسرعاً واستقل أول حافلة إلى هناك ونزل بالقرب من البيت ومدّ خطواته إليه مسرعاً آملاً بمقابلته قبيل القيلولة شأن الميسورين عامةً وقرع الجرس وهو يتنفس الصعداء، فانفرجت إحدى دفتي الباب عن وجه امرأة عجوز فابتسم لها وقال:

- أريد مقابلة الحاج أمين!!

نظرت المرأة العجوز إليه طويلاً ثم قالت:

- ماذا تريد منه يا بني؟

- أنا ابن صديق قديم له... فقاطعته:

- إنه عند زوجته الثانية!!!

- أين العنوان ؟!!

- لا أحد يعرف يا بني لا أحد !!

وأغلقت الباب.

خنقته كثافة اليأس وتحولت إلى ظلمة أمام عينيه وجد في المسير على غير هدى، فازدادت كثافة الظلمة أكثر والهواء يلفح وجهه بحدة، وتساءل عن سبب ضيق صدره رغم الهواء العليل، فلم يعرف لكنه استدرك وأخذ شهيقاً عميقاً وفغر فمه وزفر بحرقة وشعر أنه تحت تأثير كابوس مرعب وتذكر متجر البقالة والقصاب وبائع الخضار وجميع الذين استدان منهم وراح يصرخ قائلاً:

- لا بد أن أجد الحاج أمين!!

- لا بد أن أجد الحاج أمين!!

□□

القصة ..

في مدينـــــــة الياسمين ..

❑ سوسن رجب

بعد يوم على مغادرته. حاولت مواراة افتقادها له تحت سياج من فرح ضربته حول نفسها ، لأن رغبته التي دغدغ بها شغاف قلبها في تلك الليلة التي سبقت صباح سفره كانت تقول لها : " كوني سعيدةً وفرحةً "

تتألم لفراقه.. مع أنها تدرك تماماً أنه لن يبتعد عنها قيد أنملة ، بل سيزداد اقتراباً حتى يسكن فيها... وهذا أشد العذاب في الحب.. فالحب ينعشه العذاب.. حب الغائب الحاضر ..الحب المتأرجح بين المستحيل والممكن.

حاولت قدر استطاعتها إخفاء حزنها أمامه لسفره.. لإدراكها أنه سفر مؤقت ، لكنه بالتأكيد ليس الأخير.

* * *

في صباح ذلك اليوم شعرت أنها تود رؤيته.. بوجود رغبةٍ ملحةٍ لرؤيته ... هاتفته ... فأجاب صديقه ذو العين الدامعة ، والأيدي المرتعشة بأدب جم: " مازال نائماً " ، بعد ساعة.. اتصلت مجدداً.. جاء الصوت ذاته.. بالإجابة ذاتها.. فاعتذرت بسبب الإزعاج وأخبرته أنها على وشك الخروج من البيت.. وستحاول الاتصال لاحقاً..

بدت مضطربة.. كما لو أنها عزمت على اتخاذ قرار.. همت بالخروج.. لكنها سألت والدتها عما إذا كانت بحاجة لشيء ما.. فبادرتها بالنفي.. ورمقتها بنظرة لا تخلو من تساؤل.

أسرعت إلى الباب مجدداً لتهرب من نظرات أمها لا لخوف أو لشعور بالذنب، بل لشعور بالحياء. إنه الاحترام فقط.

و فعلا استعملت المواصلات العامة، استقلت إحدى الحافلات البيض القزمة، التي أطلقوا عليها عندما أدخلت البلاد "الجرذان". التي ما إن مرّت سنوات قليلة على استيطانها المدينة حتى تفاقمت نسبة التلوث.

وأصبحت مدينة الياسمين، كما قيل ثاني مدينة في العالم من حيث التلوث البيئي. بينما هي في الطريق عاودها السعال الحاد. لقربها من العديد من المدخنين.

ويحتدم السعال عند استنشاق ذلك الأوكسجين الملوث. وبدلاً من إنعاشها ريثما تصل إلى حبيبها، يزيد من الوخزات اللامرئية في حنجرتها حتى تكاد تختنق.

ما أنقذها من اختناق محقق إلا ذلك الهسيس الدافئ الذي لامس أوتار قلبها لحظة لقائهما مصادفة تحت جنح ليلٍ مرصعٍ بنجوم عاشقة.

حاولت مراراً التملص من مشاكساته.. لكن تلك الأوتار الشفافة أحجمت عن التجاوب إلا مع أنامله.

بعد نصف ساعة.. وصلتْ الحافلة إلى الجسر. هبطتْ منها نزلتْ مسرعة عبر الدرج المؤدي إلى الأسفل، وكذلك كانت تتسارع ضربات قلبها.

* * *

اتجهت إلى أقرب هاتف عمومي.. انتظرت دورها.. تعرف مسبقًا أن مكالمتها معه لن تدوم أكثر من دقيقة.. ما تزال تنتظر.. هناك آنسة تتحدث، ربما إلى حبيبها فصوتها منخفض ومرتعش وقد طال حديثها.. خمس دقائق مرت.. عشر.. خمس عشرة ... وأخيراً انتهت.

أيضا يوجد رجل قبلها.. لحسن الحظ أن حديثه كان مختصراً جداً. حان دورها.. بدأت أصابعها ترتعش، وقلبها يرتعد كعصفورٍ جريحٍ.. وضعتْ قطعة النقود في العلبة.. ضغطتْ على الأزرار.. يرن الهاتف عنده.. وهي مازالت ترتعش.

و يأتي صوته: "هالو!" ألقت عليه تحية الصباح بصوت دافئ مداعبة إياه: "شمستك عالية" ورجته أن يصف لها مكان وجوده، فهي قادمة إليه.. وجاء صوته: " لكني لست وحيداً " فبادرته: " مناسب جداً".. هكذا أفضل.. بوجود صديقك سأكون على ما يرام.. فهي مجرد زيارة...

وصف لها المكان.. اتجهت إلى جرذٍ آخر "سرفيس". وأخبرت السائق باسم المحطة التي تقصدها.. خرج الجرذ من وسط المدينة، يصعد الجبل عبر شوارع ضيقةٍ ملتويةٍ تماماً كالحياة العصرية.. ذكّرت السائق، رجته ألا ينسى المحطة الهدف، إنها عند الحديقة تماماً.. يبدو عليها الاضطراب.. أكد لها السائق أن هدفها ما زال بعيداً.. وأخيراً بلغت مرادها.

* * *

إنه الموقف المقصود عند الحبيب المرغوب ... توقف الجرذ.. ترجلت.. أخذت تنظر إلى يمينها ويسارها وأمامها.. وخلفها.. وتتساءل من أين سيأتي، تحلم .."آه.. لو يهبط على غيمة" وإذا هو يأتي عن يمينها مشياً على قدميه مفاجئاً إياها بصوته الدافئ: "أهلاً بالجميل والجمال" هطل عليها كندى الصباح.. فأشرق وجهها بالابتسام.. صافحها قائلاً: "هيا بنا، من هنا".. وأضاف: "لن نذهب إلى البيت"..

تفاجأت وسألت: "لماذا ؟! هل أنت جبان أم خائف ؟ أنا لست خائفة منك.. وأعرف، وأريدُها مجرد زيارة تحت الشمس" ... قاطعها.. لكن صديقي.. قد خرج.. عنده موعد.. "نحن لا نستطيع استقبال الإناث في البيت، وخاصة الجميلات منهن، سيظن الجيران بك سوءاً.. إني أحترمك.. ولا أريد اختلاق مشكلة تمسك" اقتنعت.. وارتاحت أيضاً لاهتمامه بها.

أبدى رغبته بالتنزه معها في المدينة.. أخبرها بموعد سفره غداً صباحاً.. تفاجأت وانفعلت.. ماذا تقول ؟": كنت أشعر بدنو سفرك.. لذلك أردت المجيء.. أردتُ رؤياك.. أجلس معك.. نحتسي قهوتنا.. نتبادل أفكارنا.. نختلف ونتصالح.. ماذا أفعل الآن ؟ ستغادر " .

* * *

دعاها بلطف إلى مكان قريب لتناول القهوة، مشروبهما المشترك، أحد الأشياء الصغيرة التي جمعت بينهما.. نزلا عبر المنحدر الجبلي، باتجاه المقهى الموجود في الساحة..

الفصل خريف.. سعادتها معه لا توصف.. لكنها سعادة مجبولة بدمع حزين.. سعادة اللحظة التي بدأت فيها تشق به.. بل تحبه.. وألم الدمع ؟.. دمع الفراق الذي ربما لن يتجدد بعده لقاء.. لكنها متأكدة، حتى لو غادر، سيبقى في حجرة جوا نية من ذلك القلب المتعب.

* * *

كانت قد ألقت برأسها منهكة على مسند الأريكة.. شعرت بسائل حار يبلل خديها.. رفعت راحة يدها، جمعته، وعانقته برقة. نظرت إلى تلك الآلة التي تقبع خرساء بجانبها.. أمسكت بها.. حملتها بحنان، رفعت السماعة.. احتضنتها بالكف المبللة بالدمع.. وعاتبتها: "لماذا أصبت بالخرس ؟" وتذكّرت رغبته عندما طلب إليها "كوني سعيدة وفرحة !"..

أعادت السماعة إلى موضعها.. اعتذرت لها.. نظرت إليها بابتسام على جناحين من أمل وانتظار ...

ربما ستسمع صوته غير مرة، أو سيلتقيان مصادفة في إحدى المدن ؟ تحت جنح ليل أو ضوء قمر أو نور نجمة..

ربما.. وابتسمت مجدداً ...

تناولت القلم.. وبدأت من أول السطر .

□□

إنهـــا تخـــاف الظلام..

□ سامر أنور الشمالي

(1)

على الرغم من الإحساس الغامض السواد الذي داهمه مذ فتح عينيه لنور يوم جديد ، أصر على الترنم بأغنيته المفضلة ، محاولاً جهده أن يبدو في قمة سعادته.

لقد كان يشعر بأن ثمة شيئاً غريباً يغل نبضات قلبه في طبقة كتيمة من ظلام دامس ، برغم سطوع نور الشمس المحايد الذي ينعكس على المرآة التي تعكس وجهه الشاحب.

انتشله من شروده ألم طفيف معهود على بشرة الوجه ، فحدق في المرآة بعينيه الحائرتين ، فرأى بقعة من الدم الأحمر تختلط ببياض معجون الحلاقة لتشكل لوناً وردياً ، يشبه وردة بنفسج صغيرة تحتضر بهدوء في واد ملأه الثلج البارد منذ قليل.

* * *

لم تكن والدته تخمن أن الكآبة قد تمر في ذهنه صباح اليوم الذي انتظره بفارغ الصبر منذ سنوات، فشعرت بشفقة مضاعفة تجاه ابنها الذي سيروعه الخبر الحزين، فهمست لزوجها :

- لا تخبره الآن..

ثم أردفت وهي تمنع نفسها من البكاء لكيلا يراها ولدها تبكي:

- انتظر قليلاً.. حتى يكمل حلاقة ذقنه.

قال الأب بلهجة حازمة لا تقبل الجدل، وهو يلتقط تباعاً بين أنامله المرتجفة حبات المسبحة باعتياد لا ينتهي:

- لعله إذا أكمل الحلاقة لن يشعر بمزيد من الخذلان.

الشيء الغامض ذاته، جعله يلتفت إلى أبويه، ليراهما يقفان بالباب بلا حراك وهما يتحدثان بصوت خافت خشية أن يسمعهما:

سألهما بصوت مرتجف، وهو يتوقع كارثة وشيكة:

- ماذا حدث؟.

نطقها وكأنه قد ندم على السؤال لكيلا يسمع جواباً يخشاه.

أجابه والده باقتضاب، لأنه لا يستطيع غير ذلك:

- وهي تخرج من معرض الألبسة..

لم يصمت لأنه نسي أن يذكر اسمها، فلم يكن داع لذلك، بل صمت لأنه أخذ نفساً عميقاً قبل أن يتم جملته:

- صدمتها سيارة.

فسأل عندئذ مرة أخرى، وقد عرف أن الفرح المتوقع لم يعد له ثمة وجود:

- ماذا حدث لها؟.

فنطق والده بالكلمة البغيضة باقتضاب:

- ماتت.

ما عاد يجد ضرورة لسؤال آخر، فصمت. فيما سيطر البكاء على أمه بصوت مسموع، فنهرها الأب، فاختبأت عن عيني ابنها في الحجرة المجاورة، فتبعها زوجها قائلاً وهو يمسح دمعة ساخنة عن خده الذي حفر الزمن تجاعيده عليه:

- يجب ألا تبكي أمامه.

فقالت والدته لمجرد البوح:

- أنتَ لم تخبره بطريقة مقبولة.. لقد فاجأته دون تمهيد مناسب.

(2)

عاد يكمل حلاقة ذقنه بهدوئه المعهود. ثم رش الكولونيا كعادته على ذقنه الناعمة، ففاحت الرائحة الطيبة التي ذكرته بقول مازح لها بعدما قبلته في يوم مضى:

- رائحة ذقنك شهية، ولكن طعمها حاذق.

لبس ثيابه الجديدة التي اختارتها له مساء أمس، وخرج من المنزل بصمت.

* * *

ذهب إلى الشارع الذي يقع فيه بائع الحلويات الذي طالما أهداها الحلويات من عنده. ثم وقف أمام الدكان الكبير، كأن شيئاً لم يقع منذ ساعات قليلة.

دخل المتجر فرحب به البائع قائلاً:

- أعرف طلبكَ.. تريد كاتو بالحليب.

وسرعان ما ناوله صندوقاً من الورق المقوى المغلف بورق ملون، فنقده ثمنه. ثم عرج على بائع الورد، واشترى باقة من الورد الأبيض. ثم تابع طريقه كما كان يفعل في الأيام السابقة.

* * *

كان دخوله إلى منزلها حليق الذقن بكامل أناقته، وبيده هدية، وباقة ورد، أمراً مستغرباً وسط المشيعين.

ظن أخوها أنه لم يسمع خبر وفاتها، فاقترب منه هامساً باضطراب والعيون تتابعه بخشية:

- ألم يخبروك بأنها.. ماتت؟!.

لم يكترث لقوله، بل عقب مؤكداً دون أن تبدو عليه الصدمة المتوقعة.

- يجب أن أراها.

إحدى قريباتها وجدت أن وجود الهدية بيده أمر غير لائق في هذه المناسبة، فاقتربت منه تريد أخذها، فمنعها:

- اتركيها.. إنها تحب أن تفتح الهدايا بنفسها.

عندئذ لم يجرؤ أحد على منعه من دخول حجرتها، حيث كانت مسجاة على سريرها، وحولها مجموعة من نسوة زاد بكاؤهن حينما دخل عليهن الحجرة. وناحت والدتها متحسرة:

- رحلت دون أن تسعد بليلتها هذه!.

لم يلتفت صوب الوالدة، بل اكتفى بوضع باقة الزهور قربها على السرير الذي لم يعد يتشبع من دفء الجسد.

(3)

قبل أن يضعوا غطاء التابوت هتف:

- انتظروا.

مد يده إلى جيبه، وأخرج علبة صغيرة مكسوة بالمخمل الأحمر. ثم اقترب من التابوت، وتناول يدها التي لم يعتدها باردة. والتقط من العلبة خاتماً ذهبياً وضعه في إصبعها الذي فقد حرارته.

* * *

كانت شمس المغيب تتوارى في الآفاق، عندما أهالوا التراب على الضريح، وقاموا بمراسم الوداع الأخير، وتأهبوا للمغادرة.

ولكنه ظل واقفاً بجانب القبر، بعدما وضع عليه باقة الورد التي ذبلت وتساقطت بعض أوراقها.

اقترب منه أخوه الكبير، وهمس في أذنه:

- يجب أن نذهب.

لكنه أكد بصوت متعب النبرات على مسمع الجميع:

- لا أستطيع تركها وحيدة في الليل..

وأضاف وعلى شفتيه شبح ابتسامة حزينة:

- إنها تخاف الظلام.

□□

القصة ..

أم محمد ..

❑ ماجدة البدر

غاب وجهها عني لفترة من الزمن، ثم بدأت الصور تتابع في ذاكرتي كشريط سينمائي، بلى إنها هي. كانت تمشي أمامي وتلتفت إلى الوراء أحياناً، الإلحاح يرهق ذاكرتي ليعيد صورتها الحقيقية أمامي كما رأيتها في المرة الأولى. امرأة مشبعة بالنشاط والحيوية. لم تكن من النساء المترفات، خطت الأيام القاسية آثارها على وجنتيها، ولكن السعادة لم تفارق وجهها على الرغم من كل المحن التي مرت بها، لقد استطاع زوجها، العامل البسيط، أن يؤمن لها منزلاً فقيراً تعيث فيه فساداً مجموعة من الفئران التي اعتادت مثل هذه البيوت الرطبة، تسرح فيها وتمرح، تأكل ما تركه أهل البيت من فتات الطعام الذي ربما تناثر من بين أيديهم عن غير قصد. سألتني إن كنت أعرف (بنت حلال) لابنها الكبير. عدت إلى بيتي وأنا أفكر، من يا ترى ستكون سعيدة الحظ التي ستجاور هذه المرأة، وتتزوج من ابنها، إنها جارتي الطيبة (أم محمد). ماذا ترى حلَّ بها؟! لماذا تعرج في مشيتها، وتتوكأ على الجدران؟! ثم ما هذا الكيس الذي تحمله في يديها؟!!... اقتربت منها، سلمت عليها، رحبت بي بحرارة، لم تستطع تلك المحن أن تمحوني من ذاكرتها. يا إلهي ما الذي أصابها؟!... ولماذا ترتدي هذه الثياب البالية؟!.. ذات الرائحة غير المحببة... بعد أن كانت روائح الزهور والعطور والنظافة تفوح من حولها؟. لقد كانت فيما مضى تنهي تنظيف الحارة كل يوم، تجلس وجاراتها يشربن الشاي، ويحفرن الكوسا، ويقطفن الملوخية، ويحضرن طعام الغداء...

نعم إنها أم محمد...؟!!. جارتي في الحجر الأسود، كيف آلت إلى هذه الحال..؟!!.. أخبرتني وهي تشرق بدمعها بأن قذائف الهاون التي كانت تنهال علينا من كل حدب وصوب، قد أصابت منزلها، فيما كانت هي وزوجها وأولادها ينامون آمنين. قضى زوجها نحبه على الفور بعد أن تناثرت أشلاء جسده على جدران المنزل، فالتصقت بجدرانه، كأنه لا يرغب في فراقه. أما ابنها العريس فقد أصابته شظية هو الآخر أودت بحياته. لم يسلم الشابان الآخران من الأذى، فقد فقدا أقدامهما أيضاً، وباتا مقعدين. أما هي فقد أصابتها جلطة، فقدت على إثرها الوعي لساعات، لم تصحُ بعدها إلاّ على صوت سيارة الجيران (السوزوكي) وهي تنقلها إلى المشفى. قام الجيران بإنقاذ ولديها من تحت الأنقاض، وهي تقيم الآن في إحدى المدارس المعدة لإيواء اللاجئين. كانت تبكي بحرقة قاتلة،

تبكي زوجها، تبكي ولديها.. تبكي منزلها.. وما آلت إليه حالها.... وربما حزنت على الفئران التي كانت تشاركها مأواها...

سألتها: ما الذي أخرجك يا خالة من المدرسة.. وأنت بهذه الحالة البائسة.. أنت لا تستطيعين المشي... لقد رأيتك تتعكزين على الجدران..؟؟!!!

أجابتني (بصوت مبحوح حزين):

ـ الجوع يا بنتي... الجوع..

تساءلت بمرارة:

ـ يا خالة.. ألا يقدمون لك ما يكفي من الطعام حيث تقيمين...؟؟

ـ نعم يا بنتي.. إنهم يقدمون الطعام، وهو عبارة عن معلبات.. لا أستطيع تناولها بسبب الأمراض التي أصابتني.. كما أنني أتسول ثمن الدواء... فليس لي من معيل بعد زوجي وولدي اللذين فقدتهما غير الله وأهل الخير...

تكتنفني المرارة من رأسي حتى قدميّ. لم أشعر بالألم يوماً كما شعرتُ به الآن... صحيح أنني فقدت بيتي الذي جمعت ثمنه ليرة ليرة خلال سنوات طوال من العمل المضني... ولكنني لم أفقد، والحمد لله عزيزاً عليّ أو طفلاً . إن مصيبتي وهمّي لا شيء قياساً لما حلّ بهذه المرأة في مصابها الجلل...

غادرتها والهم يسحقني سحقاً، والدموع تكاد تخفي كل ما أمامي في طريقي إلى داري...

تساءلت حيرى متألمة:

ترى كم (أم محمد) و(أم عيسى)، و(أم حسين) يعانين في بلادي اليوم ممن فقدن الابن أو الزوج أو الأخ أو الأب ـ وربما أولئك جميعاً.. ولكني أومن على الرغم من كل شيء بأن الفجر آتٍ... وأنه لا بد لهذا الليل من آخر...

□□

فجر يوم جديد..

□ د. نظمية أكراد

حل الشتاء بأمطاره الغزيرة التي تقرع النوافذ والأسطح والمصاطب وترقص فوق الطرقات والحواكير، تهطل بنقاط كبيرة تتجمع ثم تنساب في جداول رقيقة وتتوزع تائهة في الممرات ثم تتغلغل في دفء الأرض. كان الجو مفعماً بالفرح والخير والعطاء.. سوسن ورشيد كانا يقضيان الليل أمام الموقد الذي تتراقص ناره وتتلوى بمرح ناثرة شرارات كالنجوم المشعة احتفاء بكل هذه الفتنة الساحرة، يقضيان ليلهما بين أكداس الكتب في البحث الجاد الدائب والعمل المستمر والقراءة لتحقيق رغباتهما بالنجاح والعيش الرغيد والأيام الواعدة.. يتساعدان ويتبادلان المعلومات ببهجة واستمتاع وهما يحتسيان الشاي ومغلي أوراق الليمون بتلذذ كبير. سألت سوسن وهي شاردة: رشيد، على من تذرف السماء كل هذه الدموع؟ ليتني أعلم. رفع رأسه ببطء عن كتابه ونظر في عينيها الحائرتين وقال: وهل تظنين أن هناك القليل من الفساد والمظالم والحروب الطاحنة والمجاعات القاتلة والقهر واليتم والوجع والذل بين بني البشر؟! ألا يستدعي هذا أن تذرف السماء الدموع بسببه بسخاء.. إنها تجود بما لديها لتزهر الأرض وتثمر أحلاماً وأمنيات وخبزاً، ولتفرح القلوب الحزينة وتنعش النفوس، وتطعم الأفواه الجائعة، وتمسح الدموع، وتواسي المتاعين وتشاركهم آلامهم وأحاسيسهم، وأنت وأنا منهم.

نظرت إليه سوسن بعجب وإعجاب كأنه عرف ما يجول في خاطرها وما يهيج عواطفها ويشبع فضولها المتنامي.. كان الصبح يطل عليهما ببياضه وإشراقه، يبتسم لهما ويبتسمان له بأمل، وهما يتابعان العمل ويتمتعان بلذته وبفرحة الكشف والمعرفة، رغم الجهد والتعب والفقر والقهر.

مرت أيام ودارت فصول، وولدت له سوسن صبياناً وبنات، وراحا يسقطان غضبهما ويفرغان غلهما فيهم، ألم يلدوهم ويطعموهم ويعتنون بهم ويشقو من أجلهم، فإذا ضاق منهم الصدر وتعكر المزاج وضغطت الحياة.. فمن يضربون؟! هل الجيران يا ترى؟ هل يزعقون في وجوههم؟ إذا فعلوا فإنهم يحقدون عليهم ويوقعون بهم، يخاصمونهم ويكرهونهم.. ما لهم إذن سوى الأولاد، فلذة الأكباد، ليفشوا خلقهم ويتعاموا عن السواد.. ولكن الأولاد زينة الحياة الدنيا!!.

هلّ ربيعٌ خصب، أزهرت الأشجار وأورقت وماجت الأرض بالعشب والأقحوان والزنابق والزهور البرية ذات الرائحة الفواحة، ورقّ النسيم، وغردت الأطيار ورفرفت الفراشات، كأنما انطلق الكون

من عقاله بعد انعتاق من قيود وطول ركود. فكر رشيد: لكل ربيعه إلا الإنسان الذي يخنق نفسه ويسجنها ويعذبها حتى سوء الحال والهلاك دون رحمة، ويتلذذ بتعذيبها وقهرها كأنها عدو لدود له؟؟.

مل البيت والزوجة وحديثها ومقارعة الأولاد بعد فترة عمل أكثر مللاً وأقل مردوداً!!! أراد أن ينفرد بنفسه ويجلس جلسة تأمل وصفاء.. يعابثها ويناغيها ويبثها وجده ولوعته ويودعها سره ويشاطرها همه ويبوح لها بما يثقل عليه ويدمي كرامته، لعلها توافقه ولا تتأكده وتفرحه وتروق مزاجه.. ولكن هيهات أين الوقت والهدوء؟ وإلى أين المفر منها بصحبتها؟ وهو محاصر ليس من الجهات الأصلية والفرعية فقط بل من كل ذرة أثير حوله. قرر وصمم وهو بكامل قواه العقلية أن يتمرد على نفسه ومجتمعه وتربيته وقيمه وما روض نفسه عليه بمشقة وضنى.

لبس معطفاً قديماً له من أيام الجامعة حشر نفسه فيه، واحتذى حذاء عتيقاً جافاً ذا ساق طويلة، ولف رأسه بوشاح لا يعرف إن كان له أم لزوجته.. نظر إلى نفسه في المرآة فلم يعرفها، كأنها تنكرت له وأنكرته، فرك يداً بيد فرحاً، فهو لم يتذكر متى لامست روحه فرحة حقيقية طرب لها وأنعشته.. فتح باب المطبخ وتسلل خارجاً بخفة من دون أن يعلم أحدٌ ومن دون أن يخبر أحداً.. فهو رجل ويحق له أن يعمل ما يروق له وما يحلو بنظره. مشى مرفوع الرأس يضرب وجه إسفلت الشارع الرمادي بحذائه كأنما يتشفى منه، ازداد شجاعة وغطرسة، وطرب وهو يسمع صوت نقر كعب الحذاء المتناغم مع حجارة الرصيف، أحس بتحد لكل النيام والقاعدين خلف الجدران كأنهم الفئران المذعورة.. بعد طول مرح واستمتاع بمشاعره وصلابته الطارئة وصل المقهى. من خلف الجدران الزجاجية الندية بعرق الأنفاس الحبيسة، ومن وراء دخان الأراكيل والسجائر رأى عدداً غير قليل من زملاء العمل ورفاق الدراسة والجوار والبائعين والمثقفين والشعراء، انشق الباب المطواع بدفعة خفيفة، وتناهت إليه حرارة النقاش وطلقات الأحاديث النارية المرعبة والمرتعبة، وما إن دخل حتى لا مس وجهه الدفء بعد زمهرير الشارع ولفح هوائه الثلجي.. استرخت أعطافه، وتطلعت نحوه الأعين وانغرست في قامته مستطلعة مستكشفة، لم يترك تخمين المتطلعين إليه يطول، رفع الوشاح عن رأسه ونضى عنه المعطف، ولمّا عُرِفَ، تهاطلت عليه كلمات الترحيب والتحايا والسلام اللائق، واقترب منه بعض الحاضرين معانقاً بحرارة.. وأُفسح له مكان على مقربة من أكبر الطاولات وأكثرها وجاهة بعُرْفِ المقاهي، تتكاثف فوقها أكبر كتلة من الدخان الأزرق. جلس بين المتحلقين حولها وفي فم كل منهم مبسم أركيلة تفوح مع دخانها وقرقرتها رائحة تفاح أو كمثرى أو دراق تثير الشهية. وما إن جلس حتى دار لسانه بالسؤال عن الأحوال والأعمال والأموال والعيال، وسأله رفيق مقعده، وكان آخر طالب في الاجتهاد بل في الفهم والإدراك، بعد أن نوه مستعرضاً ما يملك من مزارع ومصانع ورؤوس أموال لا تأكلها النيران ولا يعرف لها أرقاماً ولا عناوين، سأله بعد هذه المقدمة المتعالية: "أنت يا صديقي الذكي المجد العبقري كما كنت تُسمى، يا علاّمَة زمانك، لا بد أنك فوق الريح اليوم.." نظر رشيد إلى زميله القديم نظرة يقدح منها الشرر، كأنما في عينيه

جمرة متوهجة لو وضعت على تبغه الشامخ على عنق أركيلته لرمدته بالحال، ثم تمالك نفسه قليلاً وقال له: " أنا، أنا، يا مرحوم الوالدين، موظف في وزارة أتقاضى راتبي بتعبي ونزاهتي وصدقي، لا أكثر ولا أقل". سالت عيون رفيق مقعده القديم شفقة عليه وهو يميل زاوية فمه بسخرية مرحة ويقول: "وهل يكفيك مؤنة شهرك؟".. فعاود رشيداً الغضبُ وبدا ذلك في صوته وهو يقول له: " وهل هذا سؤال يطرح علي؟! كان الأحرى بك أن تسأله لزوجتي سوسن، دائماً أوضع تحت مطرقة وإحراج السؤال. لكن حان دوري لأسألك يا صديقي، وأنت تملك الكثير كما سمعت: "هل يمكنك ان تشرب برميلاً من القهوة أو الشاي، أو تلتهم حلة طعام، أو تتغطى بكل ما تملك من لحف، أو أن تعود يوماً إلى غير بيتك؟ هل مسموح لك؟ أو هل بمقدورك؟ أن تنام اليوم في سرير غير سريرك وعند أولاد غير أولادك وتطلب من أية سيدة تقرع بابها أن تحضر لك طعام عشائك أو تجهز لك حمّامك؟! نبقى طوال عمرنا مهما طال نتاكد الزوجة نفسها وتفرض علينا رعاية الأولاد أنفسهم مهما كبرنا وكبروا، وننام في السرير نفسه ونرى المنظر نفسه من نافذة بيتنا ونتناول طعامنا على المائدة ذاتها، ونمشي على الشارع نفسه في ذهابنا وإيابنا."..

كان رفيقه يحملق فيه مستغرباً ومستهجناً وموافقاً على كلامه الذي لم يفكر فيه يوماً، وتابع رشيد كلامه: أنا أتحداك يا صاحبي، بالرغم من كل أموالك، أن تختار لك بيتاً لا على التعيين تقضي فيه ليلتك بالطريقة نفسها التي تقضيها في بيتك.. ثم إنك في كل يوم بعد الانتهاء من عملك تسلك الطريق الموصل إلى البيت الذي تعرفه وتقصده كل يوم وإلى المائدة نفسها والمبيت بالسرير نفسه والاستحمام بالحمام نفسه، لا تغيير، ما قولك؟. من فرض عليك هذا ومن أرغمك على أن تقضي العمر تدور في الحلقة نفسها. نحن من نتبجح ونهزأ من بغل الساقية، مَنْ يهزأ منْ مَنْ؟ كلنا بغل ساقية، مهما تورمت ثروتنا أو هزلت. رد رفيقه باستنكار:

_ وهل تريدني أن أنام في سرير غيري؟

_ لا أريدك لك ولا تريد لي.. ولكن من فرض عليك وعلي أن نبقى مستسلمين قانعين.. عيوننا مغلقة عن أي مسار غير مسارنا الروتيني.. في الوظيفة والبيت والحياة الاجتماعية. أنا أفكر بالتغيير والتطوير والخروج عن النمطية المملة البالغة حد الوجع.

سأله صديقه الغني:

- كيف؟

- ها.. سألتني أخيراً كيف؟

وقبل أن يهم بالإجابة سمع صوت انفجار مدو ارتجت له الأرض وتساقط زجاج النوافذ..

- انظر حولك هذا هو الجواب الشافي والقاطع.

أشرق وجهه وارتاح وهو يتابع كلامه..

ـ أليس هذا تغييراً للعادة والمألوف، فيه تجديد وتحريك لمستنقع الحياة الراكد الآسن، وفيه تحد للسكون، وتحطيم للمستقر، وتنفيس واسع عن غضب متراكم.. وبعده يأتي تجديد وترميم وتغيير؟..

فوجئ صديقه وسأله بخوف:

ـ وهل القتل والتخويف والترويع والتخريب والإرهاب يريحك؟ آه.. رويدك، خذ نفساً خوفاً على صحتك.

ـ لا يا صديقي.. لكنه يبعدني عن المعتاد، عن الرتابة والركود والسكون المميت.

طلب رشيد كأساً آخر من القهوة له ولكل الموجودين حتى تطول السهرة أكثر من المعتاد. وسأل النادل:

ـ متى تشطبون وتغلقون؟ رد النادل، وهو ينظر إليه: "أتمنى أن تطول السهرة لأجد لي عذراً على التأخير، فأنا لا أستطيع الوصول إلى ضيعتي. وهمس في أذنه وهو ينظر حوله خوفاً: الطرق ليست.. أعني ليست.. سالكة يا سيدي بسبب تراكم... سأبقى هنا فذاك أكثر أمناً ودفئاً.

ـ لا عليك، كن رجلاً، تماسك، ستستمر سهرتنا..

بعد انهزام العتمة أمام الفجر وانبلاج الصبح بنوره الوردي الشفاف، قام رشيد بنشاط عن كرسيه ودعا صديقه لتناول الفطور عند فوال يعرفه، لكسر التقليد، وحتى يغير ولا "يتروق" من زيتون سوسن وجبنها ولبنها المصفى وشايها ككل يوم.. بل يتروق على مائدة توفيق الفوال.. طبق فول حار مع فحل بصل ومخلل وخبز تنور ساخن.. اليوم لن يخرج من باب بيته قاصداً عمله في تمام الساعة السابعة، ويدخل دائرته في تمام الثامنة، بل قبل قليل.." ـ اليوم يا صديقي أريد أن أكون رجلاً آخر، وأن تنفتح لي حياة جديدة وصباح مختلف".. سارا في الشارع وصوت وقع أربعة نعال تصفع إسفلت الشارع وتوقع لحناً مختلفاً لصباح مختلف ومتميز. رفع رأسه يتنسم أول نسيم حرية لفجر زاهٍ.. خط طويل شق الفضاء بلمعة رمادية مدخنة بأزيز ناعم منغم قصده وتوجه نحوه، وبدقة رصينة اخترق حنكه ولكن بدغدغة خشنة موجعة، نظر إلى صديقه العالي القامة، المحشوة جيوبه بدفاتر الشيكات، فوجده ينبطح أرضاً بجانب رصيف الشارع المبتل بماء موحل وهو يرتعد خوفاً.. قال لنفسه، وشلال دم يتدفق من فمه وأذنه بعد أن رأى لحم خديه يتدلى من حنكه: "وهذا أيضاً خارج عن المألوف وغير نمطي." ثم سقط مفارقاً الحياة مع بزوغ شمس يوم جديد مختلف.. هذا اليوم هو اليوم الوحيد الذي عاش فيه رشيد على هواه، وقد انفك عن الساقية التي يدور حولها معصوب العينين.

□□

نـافذة ..

المحفوظات الأدبية في مملكة إيمار

د. بسام جاموس

تقع مدينة إيمار على الضفة اليمنى لنهر الفرات، وكان قد تمّ اكتشافها عام 1972 من قبل بعثة المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق ضمن حملة الإنقاذ الدولية لحوض الفرات، وهي معروفة باسم مدينة مسكنة اليوم.

ساعد الموقع الجغرافي لهذه المدينة بجعلها مركزاً تجارياً اقتصادياً وسياسياً بالفترة الواقعة بين (1600-1200ق.م) حملت مدينة إيمار عدة تسميات عبر تاريخها الطويل وكان أقدمها اسم إيمار(1)، أما في المصادر العربية القديمة فقد وصف الجغرافي العربي الاصطخري في كتابه (المسالك والممالك) مدينة ايمار بأنها بلدة صغيرة أما ياقوت الحموي فوصفها في كتابه (معجم البلدان) بأنها قرية صغيرة، لكن اخبارها في النصوص الكتابية المسمارية يمكن تتبعها في وثائق ماري وايبلا وألالاخ وأوغاريت(2).

تميزت محفوظات إيمار الأدبية بقلة نصوصها مقابل العدد الكبير من النصوص الإدارية والاقتصادية، والرسائل الرسمية الملكية المكتشفة في سورية، وتشتهر الموضوعات الأدبية المتميزة في إيمار بتنوع الأدب وأساليبه، حيث ظهر أدب الحكمة والحكاية والتراتيل والأغاني التي يعود معظمها إلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد، كما تبينت لنا أجناس وأنواع الأدب فيها كالأسلوب القصصي والمسرحي والعلمي والديني(3).

هناك ثمانية نصوص ذات أهمية خاصة بسبب قلة النصوص الأكادية الأدبية المكتشفة في سورية وتميزها بتنوع الموضوعات الفكرية، ومن أشهرها: الرقيم الرابع (74128) والرقيم

السادس (782) واللذان يضمان مقاطع أدبية من ملحمة جلجامش(4).

1- من ملحمة جلجامش (الرقيم السادس) وهوعبارة عن رقيم كبير مجزأ إلى ثلاثة أقسام وأرقامها المتحفية: مسكنة (N.7498 Z.74104 D. 74195) وقد تضمن ذلك الرقيم مقطعاً تحاول فيه الآلهة عشتار إغراء جلجامش كي يتزوجها، لكنه يرفض طلبها ويوبخها، عليه، ويخاطبها قائلاً:

لو أخذتك (زوجة) ثوباً أم عمامة للجسد

أنت باب خلفي لا يصد للريح.

فيل يطرح رحله، قار

يلوث حامله، قربة تبلل

حاملها، كبش يهدم حائط (الأصدقاء).

ومن النصوص الأدبية الهامة التي تشكل نموذجاً من إبداعات الشرق القديم، نص المناظرة بين شجرتي الأثل والنخلة، كونها تعتبر جنساً أدبياً متطوراً في تلك الفترة وهذه مقاطع من تلك المناظرة (الأثل والنخلة)(5).

1- فتح الأثل فمه.
2- جسمي يماثل جسمك .
3- أيتها الغالية ....المشدج الجميل .
4- مثل خادمة تقدم الطعام لسيدتها .
5- أجابت النخلة بالكلام قائلة.
6- بالعصا تضرب ثمارك .
7- دعنا ندعو الإله أن ...خطيئة الجسد.
8- ....
9- أجاب الأثل بالكلام مبتهجاً
10- فخوراً. أنا – فضلاً عنك – سيد الكفن.
11- يملك كل ما يلزمه، جعلت الفلاح يجني الغلة، ويملكها.
12- ومن أغصاني يحصدها. والعامل.
13- يصنع مسحاته (مره) ومن حضني، وبمسحاتي يحفر.
14- ويفتح (القنوات) ويرويها . لقد نسقت الحقل
15- التقحد .. سطح الأرض فجعل التربة خصبة. قدم المحصول هبة .
16- درست..الملكية. ودرست الحبوب وسر رخاء البشر .
17- أجابت النخلة بالكلام قائلة لأخيها :
18- أنا – فضلا عنك – سيدة الفن كله: فبفضلي يملك الفلاح كل ما يلزمه وجعلت الفرح يجني الغلة ويملكها
19- العنان، السوط، حبال الربط، الأحزمة والعتاد
20- العربة.
21- الذي ..أدوات المزارع، أمده أفضل منك بكل ما هو موجود
22- تفحصت المواد في القصر. ألا توجد منتجاتي في بيت الملك؟ بلى
23- بكأسي يفرغ الطباخ الطحين،
24- أنا الحائك أنسج الخيوط واكسي الجند وأجعل الملك يتألق.
25- أنا كاهن التعاويذ وأجدد بيت الإله، لساني أمير لا مثيل له.
26- رد الأثل مخاطباً أخته:
27- لا يقدم الملك الأضحية في المذبح في مكان الأمير سين دون أن أكون حاضراً.
28 - لا يقدم الملك الأضحية في المذبح في مكان الأمير سين دون أن أكون حاضراً".
29- شعائري التطهيرية لا تودي في يوم مشؤوم .
30- أقيم الاحتفال وكانت أغصاني مطروحة على الأرض
31- في ذلك اليوم اختار صناع البيرة الأثل
32- وتزاحموا مثل... مصفوف
33- وفي ذلك اليوم أصبحت النخلة في يد الجزار

34- وصارت أغصانها... بين قيح ودم
35- أجابت النخلة قائلة لأخيها
36- حسناً تعال نذهب أنا وأنت إلى مدينة كيش
37- سأضرب بفروعي
38- فتح الأثل فمه، وأجاب أخته قائلاً:
39- فتحت النخلة فمها وردت قائلة لأخيها:

لقد تجلى مضمون تلك المناظرة باستعراض أدبي بين الشجرتين التي تتفاخر فيها كل منهما وجمالها وفوائدها وتصيب الأخرى بمضارها وسلبياتها بطريقة وأسلوب حواري مستمد من التراث الشعبي. وتقدم لنا معلومات هامة عن بداية الخلق وسيادة الآلهة ومنحها للإنسان السيادة والأرض.

وهناك نص آخر من أدب الحكمة، وقد جاء في صيغة حوار بين أب وابنه، حيث نقرأ فيه أفكاراً هامة حول الحياة وأهمية آراء الأسلاف وخبراتهم وتجاربهم بها، والنص يتحدث عن رغبة الأب في دفع ابنه للسفر، ويقوم بتزويده بالنصائح، لكن الابن يخالف رأي الأب بطريقة أدبية شعرية جميلة يؤكد فيها الابن على أن الحياة الحرة الكريمة لا تحقق إلا بالتحرر من الظلم والرق والعبودية. هذه المقاطع من أدب الحكمة.

اسمع إذاً النصيحة التي نطق بها الرجل
الذي فتح لنا انليل بند أذنيه
نصيحةً حكيمةً نطق بها الرجل الذي وهب الإدراك
من فمه تصدر أحكام الأيام
القديمة يحكي للأبناء عن الناس المضطهدين
..........يا بكري لقد صدرت نصيحته، لقد أفصح
عن خواطره ودعائه، وهب لصالحك حقاً يا بني.

وهناك نص آخر يتضمن التأملات الفكرية في مسألة الحياة والموت، ويؤكد ما جاء في ملحمة جلجامش والكتب المقدسة بأن الموت حتمي وحياة البشر ماضية إلى الفناء:

(النص رقم A.74174). وهو بعنوان:
(نزاهة الأبطال في الزمن الغابر):
- الحياة كلها ليست سوى عمى العين
حياة البشر ليست شيئاً
أين الملك ألولو؟
أين الملك إتنا الذي صعد إلى السموات؟
أين جلجامش؟
أين الملوك العظام؟
ما معنى الحياة بلا مجسد ؟ماذا ستأخذ منها إلى الموت؟
بماذا تفيد عند الممات؟ – فهمت تلك البشرية.

ناهيك عن وجود نصوص هامة تتضمن تعويذات تشكل جنساً أدبياً تصويرياً يتمحور حول حماية الإنسان من شرور الحياة وتلبي حاجاته الروحية والنفسية، وهي بمجملها تمثل أدعية موجهة إلى الآلهة، وما تزال تستعمل حتى وقتنا الحاضر وإن كان بصورة قليلة ومن أهم نصوص التعويذات ما يتعلق بمعالجة الأمراض، وطرد الأرواح الشريرة.

لقد عثر في إيمار على حوالي عشرة نصوص تتضمن تعويذات مختلفة للشواهد والنصوص التي عثر عليها في إبلا واوغاريت وألالاخ وقطنا وحماه فالنصان (72-731)يتحدثان عن أمراض الشلل ولسع الأفعى والعقارب.

ويمثل مضمونها الدعوة تحديداً للوقاية من الأرواح الشريرة، وهناك نصوص تضمنت تكهنات فلكية تتعلق بالكواكب وغيرها، (النصان 677-699).كما تميزت إيمار بتوفر نصوص كثيرة تتعلق بالرسائل الرسمية (النص رقم 263) والوصايا (النصان 31-177) ومن أشهرها:

الوصية (msk73)(6).

هذا النموذج غريب بعض الشيء كونه ينص على إعطاء امرأة مكفوفة كافة الصلاحيات لتربية الأسرة، أي اعتبارها سيدة العائلة والامرأة الآمر الناهية، هي تجبر الأولاد بالتعهد على الطاعة

- إن مهراً – أهي بن أبي – راد
- سليم العقل والجسد
- وقع أخوته على وصيته
- بإعطاء بيته لأولاده وزوجته ويعبر قائلاً:
- هذه ابنة كاغا، زوجتي –هي أب وأم لمنزلي حتى مماتها، ستسكن في البيت الرئيسي دون أن تطالب هي وابنها راشاب –كبر بشيء

وفي حال لم يقم الأخير بإعالتها وهي الأب والأم. سيفقد حقه بإرث البيت وإذا أعال يرث نصف البيت، وفي حال عدم إعالته سيفقد حصته "أربعة شهود" (شهر آب في السنة التي قام الملك ببناء بوابة للمدينة على الضفة الثانية من النهر)

نلاحظ أن هذه الوصية الموثقة قد أعطت دوراً هاماً للمرأة المكفوفة، إضافة إلى بنودها القانونية الدقيقة وهناك ما ينوف على أكثر من خمسة وثلاثين نصاً يضم وصايا متنوعة تتعلق بالميراث (النصان :31-171 العائدان إلى أواخر القرن 14- 13 قبل الميلاد) إضافة إلى هذه المحفوظات فقد عثر في موقع إيمار على مجموعة من المحفوظات السياسية وفي مقدمتها الرسائل وهناك نص هام عثر عليه مكتوباً عليه كسرة فخارية تحمل عملية تنجيم على الكبد (Msd74030) ترجمته "إذا كانت المنطقة الواقعة إلى يسار المرارة قاسية كذبت العقرب فإن العدو سيربح . وإذا كان حرف الجذر عريض ستهجر الآلهة"

ـ نص تقويم شهري (Msk.74.26611.2-9)

عثر في إيمار على نص هام يتضمن كسرة تشكل تقويماً زمنياً لشهر أيار (منتصف نيسان –منتصف أيار).

تشكل الكتابات الأثرية القديمة والمكتشفة مصدراً أساسياً لكتابة التاريخ القديم وذلك لما تتضمنه من معلومات مباشرة عن طبيعة الحياة والتفكير الإنساني ولقد قدّمت ايمار نصوصاً اقتصادية ودينية وأدبية وسياسية.

تأكد وجود مدينة ايمار منذ بداية النصف الثاني من الألف الثالثة قبل الميلاد وخاصةً بعد اكتشاف وثائق ايبلا عام 1975 ووردت أسماء أربعة ملوك هم(7)

(أنزيدمو – أبدمو – أشجيدمو – نانـدمو)

وقد شكلت إيمار كما تذكر وثائق ماري في عهد **يخدون لين – وزمري لين** عقدة مواصلات تجارية بين قطنا وكركميش والفرات ووصفت لنا نصوص ايبلا و أوغاريت أخبار إيمار في الألف الثاني قبل الميلاد وأكدت لنا الوثائق بأنه كانت توجد حكومة ممثلة بالملك حتى غدت في القرن الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد عاصمة هامة ومملكة ممتدة على الضفة اليمنى لنهر الفرات حتى تدمر كما لامست المنطقة التابعة لحلب في الغرب ثم وصلت إلى كركميش في الشمال.

المراجع والمصادر

1-DOSSIN.G
1938:les archives épistolaires du palais de Mari ,Syria,
NO XIX:14-126.paris
2-1990 Imar au IIIème
millenaireMARI6,paris
3-ARNAUD.A
1982 les texts suméro accadieens,méskéne-emar(dix ans de travaux 1972-1982)texts réunis par D.beyer ,paris.
7-ADAMTHWAITE.M.R
2001 the kings of Emar and eponymy texts(chapter I)
Ancient near eastern studies suppslment n°8:3-38

رأي ..

الكتابة بالحبر الأبيض..

□ حسن إبراهيم أحمد

هل نكتب بالحبر الأبيض؟ نعم، وكثيراً. إنها خيانة للورق الذي يعلن لهفته الصارخة للألوان الأخرى كي يؤدي رسالته التي تقتضي انتهاك بياضه.

هنا الفحوى. فلكي تكون الكتابة غير خائنة لفعلها، يجب أن تلون الورق، تلوثه، تنتهك بياضه. فالكتابة الحقيقية انتهاك للون الواحد، للبياض المعلن، للركود، لما يخفي وراء نقائه كل الملوثات. هكذا تبدو الكتابة تلويثاً، لأن البياض المطلق عماء، مثل السواد المطلق، والمعنى يكمن في كسر الحالة. ولست أدري لماذا تخاف الكتابة من هتك الأستار، أو خيانة البياض من أجل صيانته، علماً أن هذه مهمتها الأولى كي تكون كتابة، ولا يستحق الاندراج في الكتابة، ما لا يكون تلويثاً لبياض، وصيانة لبياض آخر، هو بياض المعنى والحياة. أي أن يكون كسراً لحالة مطلقة. وجمال الحياة يقتضي تلويث الورق صيانة للإنسانية.

كل كتابة لا تواجه إرهاباً، أو فساداً، أو استبداداً، أو قبحاً، أو نذالة، أو خيانة... ليست كتابة. إنها كتابة بالحبر الأبيض لا تمكن قراءتها، ومن يقارف فعل القراءة لها، ينتهي كما بدأ، أي إلى حصيلة صفرية. فما لم تحمل الكتابة كشفاً، أو جمالاً أو انعتاقاً، أو ربما تحريضاً على ذلك، تفقد كل رسالة عليها أن تحملها، أو أوكلت إليها، أو ادعت تمثيلها تاريخياً، فتخون الحرية.

هذه الكتابة التي يقوم بها في كثير من الأحيان ((المثقف ذو الأنف الطويل)) حسب تعبير سارتر. وفي طول أنف الكاتب تبدو فاعليته، وجماله أيضاً. فكتابته تقوم على تعرية الزيف عندما يستسلم المجتمع لهدوء خادع، وتحذر من العواصف التي تنطوي عليها السلوكات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، عندما تقرأ ما وراءها أو ما تخفيه وتحاول منعه أو حرفه عن حقيقته. وهي التي تجد في حماية الإنسان وكرامته وأحاسيسه غايتها، فتنهض بقيم الحق والخير والجمال فوق الأنانيات والغرضية.

قد لا يكون الخلود أو بقاء الرونق والحضور المحتفى به، هو الدليل الوحيد على أهميتها، فالنصوص التي تحظى بذلك لا يشك في جدارتها، لأنها نجحت في اختبارات الأيام وزكاها الناس لأنهم وجدوا فيها ما يبحثون عنه، وما يحاكي تطلعاتهم ويعبر عن همومهم، فلم يساوموا عليها أو يهملوها.

لكن هناك كتابة أيضاً تساير اليومي وتعايش الآني وترافق الناس في همومهم المتوالدة في كل لحظة، وهذه قد لا تكون في المجلدات الفخمة، أو ما نصفه بالروائع، بل قد نجدها على صفحات الجرائد اليومية، الصفراء أو البيضاء، لكن المهم فيها أنها لا تخون قراءها، بل تتحدث بألسنتهم وتتبنى قضاياهم اليومية والطبقية، وتساعدهم في الخروج من مآزق حياتهم التي تصنعها اللحظات المتتالية.

إنها الكتابة العظيمة التي تقول للناس لا تستسلموا للاستغلال والظلام واليأس والرداءة، ففي الحياة قيم أخرى تستحق أن تعاش من أجلها، وتستحق أن تنبش ويسعى إليها، وقد يكون ذلك تغيرات وأهدافاً لحظية، لكنها تسهم في بناء المعمار الإنساني فكراً وذوقاً وإحساساً، وهذا عندما يتنامى، ينمي معه ذلك البناء الفكري الصلب الذي تبنى الحياة الكريمة على أساسه، ويعتبر مقياساً لما تولده الحياة. وربما كان هذا ما عبر عنه المسرحي والمفكر الألماني بريخت عندما قال: سأكون حزيناً إذا علمت أن مسرحياتي تمثل بعد عشرين عاماً. وعندما سئل: لماذا؟ قال: عندها سأعلم أن الواقع الذي سعيت لتغييره لم يتغير.

الخلود ليس للكتابة هنا، بل لأثر الكتابة وما تفعله. هذا هو المقياس الذي تعتمده الكتابة بحبر غير أبيض، أن تكون قادرة على التغيير، تغيير ما هو رديء، واستبداله بما يحمل قابلية التجدد وإضافة المعنى، أن تكون محرضة، فـ((الكتابة أو القراءة المماثلة للكتابة هي آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للمفكر أن يلعب فيها متذوقاً فخامة الدال وسخائه، ومستخفاً أشد الاستخفاف بكل ما يجري في قصر الأليزيه أو مصانع رينو)) وينقل عبد الرزاق عيد عن رولان بارت أن النص: ((هو ذلك الشخص الذي يكشف قفاه للأب السياسي)) (هدم الهدم، ص46)، بل إن النص الذي يحمل جدارته- استدراكاً على عيد وبارت- هو الذي لا يواجه الأب السياسي فقط، بل الأب القبلي العشائري، والأب الإيماني

الذي أدخل إلى عالم قداسته نواقض الإيمان.
النص الذي يرشق بالحبر الملون كل ادعاءات البياض الخادع، مثلما يرشق الساسة الفاسدين في بلاد العالم بالبيض الفاسد.

النص أو الكتابة لا تنتزع جدارتها من تكريس الموروث، مالم يكن قادراً على الإسهام في إخراج الواقع من إعاقته، أو أن تكون تحديثاً يحمل هموم الناس، ولا يجوز أن تضيف ركاماً على ركام. ففي حالة انفعالية للشيخ عبد الفتاح مورو مؤسس حركة النهضة في تونس، قال إن هناك مليون مؤلف في فقه العبادات، وسبع أو ثمان مؤلفات في الفقه السياسي (فضائية الميادين 2012/6/29). وما كان يشير إليه مورو هو التكرار فيما لا يقدم جديداً، والعقم فيما يجب أن يخضع للتجديد والتطوير. وهذا التكرار الفارغ مما نقول عنه: كتابة بالحبر الأبيض.

جاءني أحدهم يوماً وقال: لقد قلت شعراً، اسمع:

رأيت الناس قد مالوا
إلى من عنده مال
ومن ما عنده مال
فعنه الناس قد مالوا

ومع شكي بأنه القائل لهذا القول الساذج، قلت: أحسنت. لما في الكلام من رفض لتأثير المال ورجاله. ثم جاءني الشخص ذاته بعد أيام وأخبرني أنه قال شعراً جديداً، فقلت: هات، قال:

رأيت الناس قد ذهبوا
إلى من عنده ذهب
ومن ما عنده ذهب
فعنه الناس قد ذهبوا

فلم أخجله أو انتقص فرحته أو أثبط عزيمته، إلى أن أسمعني في المرة الثالثة ((رأيت الناس منفضّة إلى من عنده الفضة... إلخ)) فقلت له يا عزيزي أنت تكرر نفسك ولا تأتي بجديد، فالمعنى هو ذاته في المرات الثلاث، فغضب دون أن أقصد إغضابه. ما أردته أننا نتحدث كثيراً دون أن نضيف جديداً. وهذا من باب الكتابة بالحبر الأبيض.

النصوص التي تكرر مضامينها، وهي السائدة في الإعلام المودلج (إعلامنا)، تريد الإقناع بالتكرار. ومع أنه ليس هناك كتاب لايكررون ما قد استهلك في أمدية متواترة، إلا أن التكرار عندما يزيد عن حده، ينقلب إلى ضده، أي إلى الرفض، لأنه يسخر من العقل بعدم تقديمه لقيمة فكرية جديدة.

أقرأ مقالاً أو كتاباً، فأجد نفسي أقوم وأقعد، أفرك يديّ وأصفق، أنادي على من يسمع مني فقرات مما أقرأ، اكتب تعليقات الأعجاب، لا أمر بفصل إلا وأحسب أنني أضفت إلى مخزوني الفكري ما يغنيه، أتمنى أن يقرأ كل الناس ما قرأت وأن يلتزموا به، فهو يملأ العقل والقلب وعياً وغبطة. المدخل غني والمخرج غني، فهناك شيء جديد.

وقد أبدأ بقراءة كتاب فلا أتجاوز فصوله الأولى لما فيه من تكرار وإملال وقلة جدوى. وقد أنصت إلى مقابلة تلفزيونية، أو أقرأ مقالاً في صحيفة، ومع شهرة المتحدث أو الكاتب، أشعر

بخسارة الوقت الذي أقضيه معه، وإذا أحسنت الصبر، أسأل نفسي أخيراً عن أي شيء كسبته، فلا أجد وألوم نفسي على ضياع الوقت، لأن ما سمعته أو قرأته، هو ما أسمعه أو أقرأه منذ زمن طويل، قد تتغير فيه بعض المفردات، ويجري التلاعب في الصياغات، دون أثر فاعل.

علينا الانتباه هنا أن الجديد قد لا يكون معلومات لا نعرفها، أو أخباراً لم نسمع بها، إنما قد يكون تحليلاً من زوايا وبآليات تضيء على جوانب لم تكن قد خطرت بالبال سابقاً، وقد تكون مقاربات لمعطيات أخرى على ضوء مناهج جديدة تغني فهم موضوع سابق وتوضحه.

المثقفون والكتاب نرجسيون مزهوون بأنفسهم، يرون على الناس واجب احترامهم لأنهم رعاة المعاني والقيم، ولا يترددون في انتقاص بعضهم. قال أحدهم لآخر، احرق كتبك في مدفأتك شتاء وتدفأ على حرارتها، فالزمن ليس زمن كتب، الزمن للصحافة والميديا الالكترونية، علق الآخر، لايدري صاحبنا أن الصحيفة التي يكتب مقالاته فيها لا يقرأ الناس فيها جديداً، ولو سألتني ماذا ستقرأ فيها العام القادم مثل هذا اليوم، لذكرته لك دون خطأ، لأنه يتكرر منذ عقود عدة، ولا يضيف جديداً، المهم أن يرضي جهات ما، وهو يعرف ذلك، وإن كان لا يعرف فهذه كارثة، هذه سمة الصحف أو الإعلام المؤدلج.

الاستعمار تتم مهاجمته بالنبرة ذاتها، ويلقى اللوم على الصهيونية والامبريالية وأعوانهما بالصيغة ذاتها، والمؤامرة تبرير لكل تقصير، وطهرانية القيادة لا يداخلها الشك، والخارجون عن الولاء لها مجرمون، والأخطاء الحاصلة تشكل لها اللجان التي تنتهي كما تبدأ، وإرادة الجماهير الملتفة حول قيادتها لا شك فيها، والإنجازات التي شهدت كل بلدان العالم مثلها وأكثر، لا يجحدها إلا حاقد...إلخ.

في المقلب الثاني، نجد العقل الإيماني ورجاله من سياسيين ودينيين، يحملون مسؤولية الأخطاء أو التراجع لضعف الالتزام بالعقيدة (السياسية أو الدينية)، ولن يصلح حاضر ومستقبل الأمة إلا بما صلح به ماضيها، فما على الجميع سوى العودة لإعمار القلوب بالإيمان، والالتزام بما يقول المشايخ (مشايخ السياسة ومشايخ الدين)، والالتزام بالنصوص على ضوء إرشاداتهم. ومن جميل ما قاله الشيخ عبد الفتاح مورو أن الإسلاميين عندما يتوجهون إلى الله يتوجهون بالنصوص، ولكنهم نسوا أنهم عندما يتوجهون إلى الشعب الذي يحكمونه يجب أن يتوجهوا بتحقيق المصالح. الفكر والجدال الذي يثيرونه تكراري لا يواجه الواقع المتجدد، ولا يحرك المياه الراكدة. من هنا يشار إليه بهذا المصطلح المعيار الذي أطبقه في مثل هذه الحالة: الكتابة بالحبر الأبيض.

إن للكتابة بالحبر الأبيض من يرعاها ويبجلها، وأكثر هؤلاء من الساسة الحكام، وأرباب العقل الإيماني، والطرفان يشعران برعب التجدد والأفكار الجديدة الناقدة، والآراء والتحليلات التي تنقلب على الفكر التكراري التسليمي والتبسيطي السكوني، الذي تعود

إقرار القار وتثبيت الثابت. ولهذه الكتابة من يتقنها ويمارسها طمعاً برضى أو منصب أو جائزة، ولهؤلاء أساليبهم التي يستخدمونها، تحت زعم الحفاظ على المجتمع وأخلاقياته وعدم إثارة ما يعصف به من المشكلات. لكن عندما تتراكم المشكلات وتتحول إلى إشكاليات عظمى تتحول إلى قنابل وألغام يمكن أن تعصف بالجميع، كان من الضروري تجاوز حدود الكتابة بالحبر الأبيض، حتى لو تعرض الكاتبون للنقد والخطر أو الإبعاد والمنع والمصادرة، بل لهذه أنشأت قوى الاستبداد السياسي والديني دوائر الرقابة تحت يافطة حماية المجتمع.

هناك قضية تثار في ميدان التفكير هذا، هي قضية الجموح التي قد نجدها عند بعض القادمين مجدداً إلى عالم الكتابة ممن يرتبطون بقوى معينة لم تخرج من عنترياتها إلى عوالم العقلانية، أو ممن يحبون لفت الانتباه إلى عوالمهم وأشخاصهم. بعض هؤلاء تصبح أفكارهم وعقولهم في مواقع الجمود عند اللحظة التي أدمنوا الوقوف عندها والتعبير عنها، فتتحول كتاباتهم إلى استاتيكا فكرية غير قادرة على الخروج من سكونيتها، وهؤلاء سواء تحولوا إلى مواقع أخرى، وغالباً ما يتحولون إلى مواقع رجعية، أو بقوا على الرتم والإيقاع الذي نشؤوا عليه ذاته فإنهم يمارسون الكتابة بالحبر الأبيض الذي يبقي صفحات الحياة كما لو أنها لم يكتب عليها.

إن المعنى الذي قصدناه بتعبير أو مصطلح ((الكتابة بالحبر الأبيض))، هو طيف واسع، بل أوسع مما نظن للوهلة الأولى، بل هو في ذهني، وأنا صاحب التعبير أو المصطلح، هو الآن أوسع مما كان قبل أن أبدأ كتابة المقال.

إنها علتنا ومرضنا نحن الذين نكتب متخيلين ومنساقين بنرجسياتنا، أن ما نكتبه هو أرفع ما يمكن أن يقدم من زاد ثقافي وفكري للبشر، لكن أيضاً متناسين أننا خارج الواقعية في ذلك فمنذ القديم قال النِّفّري ((كلما اتسع المعنى ضاقت العبارة))، هذا عند من كان يمتلك العبارة، لكن عند افتقاد المعنى، فلا مبرر للعبارة أساساً. وعلينا أن نتذكر أن لكل زمن أساليب تعبيره، وطرائق تحريضه، وإضافاته الفكرية التجديدية، بل وابتكاراته التي يتوخاها كي تخرج الحياة من إعاقاتها إلى عالم متوالد الرؤى متجدد المنظورات والقيم والوسائل، والإحاطة بذلك والانسياق معه، يحتاج إلى ديناميه الفكر وإلى ثقافة الاعتراف بالواقع والمواقع، بالجديد والمتجدد، بالأدوار ومن يجب أن يقوم بها.

يدخل باب الكتابة بالحبر الأبيض، ما لا يجوز أن يدخل فيه، بل ما يجب أن يصان من الدخول فيه، فعندما تصبح المبادئ الأخلاقية والقانونية، المتعالي والواقعي منها (دساتير، قوانين، مبادئ حزبية سياسية، مبادئ دينية...) كتابة بلغة الحقل الذي تنتمي إليه، بدقة واحتراف، ثم تصبح ككل الكتابات المهملة أو

المتجاوزة (بالحبر الأبيض)، أي يخونها البشر الذين تعنيهم، فلا يستطيعون الخروج بها إلى حيز التطبيق العملي الذي وضعت لأجله، تصيبها وصمة الإهمال وتلاشي القيمة، وهذه جريمة لا ينقصها الوضوح والتبرير.

الكتابة بالحبر الأبيض، هي التي يكون الواقع والثقافة بعدها مثلما كان قبلها، أي إنها لا تضيف شيئاً معتبراً كما يجب أن تفعل الكتابة المحترمة. إنها تلك التي تفتقد ردة الفعل، وتصاب المعاني بانتكاسة.

□□

سيميائيّةُ علامة "الماء"

قراءة "بورسية" في قصيدة (صلاة الحسين)(1)

للشاعر سعيد معتوق الشبيب

□ عبد العَزيز علي آل حرز*

وسرنا تحاصرنا في المسيرْ … عيونُ الجبالِ وخيلُ الهجيرْ

وموعدُ شطِّ الفراتِ تشظى … شموعاً وأغربةً لا تطيرْ

فلا الماءُ ماءٌ كما نشتهيهِ … وما في المدى أوجهٌ للأثيرْ

ورائحةُ الموتِ مبثوثةٌ … تخطّفُ في رحلتيها الغديرْ

ضفائرُ نخلٍ تلوّحُ مرحى … لقافلةِ الحزنِ أخرى تشيرْ

وفي المهمهِ الوعرِ عصفورتان … على عشها موجةٌ من عبيرْ

وفي صفحةِ الرملِ بعضُ رموزٍ … يقالُ لها: حفنةٌ من ضميرْ!

وفي جبهةِ الغيمِ بعضُ دخانٍ … رماحٌ وألسنةٌ من سعيرْ

فمُ الغيبِ تنتابهُ رعشةٌ … إذا ما تهجى حروفَ المصيرْ

ففي محملِ الرزءِ نبضُ دعاءٍ … تعهدَ إسكاتَهُ الزمهريرْ

فهلْ كربلاءُ تُعدُّ طلالاً … وتنسجُ متكأً من حريرْ ؟

وهلْ وشوشَ الغيبُ في مسمعيها … وألقى عليها قميصاً بشيرْ ؟

لترتدَّ قبلَ احمرارِ الرمالِ … وومضِ وريدِ الرضيعِ الخطيرْ

فها نحنُ نسبقُ أنفاسَنا … كما الضوءِ قبلَ النداءِ الأخيرْ

وصلنا إلى خانةِ الصفرِ عطشى … فأرسلَتِ الشمسُ ماءً غزيرْ

هناكَ احترفنا الأُوارَ وشتنا … كما شاءَ ثغرُ الحسينِ نصيرْ

فصلى وصلتْ شموسُ الضحى … على نهرِ أدمعِها المستديرْ

وآلهةُ الهمجِ المارقين … تكشرُ عن شرِّها المستطيرْ

أماطتْ صلاةُ ابنِ سعدٍ لثاماً … فأدتْ صلاةُ الحسينِ النفيرْ

فبين خسوفٍ وبين كسوفٍ … تولّدَ يومهمُ القمطريرْ

فأذنَ عاشرُ خلفَ الضبابِ … وأحرمتِ الأرضُ خلفَ الأسيرْ

---

* باحث من السعودية.

«تُعنى السيميائيّةُ بكلِّ ما يُمكنُ اعتبارُه إشارةً»(2) هكذا يصوغ إمبرتو إيكو تعريفًا لمصطلح "السيميائيّة" (Semiotics)، والذي لا يُعْنَى – وفْقَ هذا التعريف - باللغةِ فحسب، بل ينفتحُ على "كلِّ ما يُمكنُ اعتبارُه إشارةً" أو علامةً، كالألوان والأصوات والصورة والأزياء والجسد وغيرها، والجدير ذكرُه أنّ السيميائيةَ أو ما تُعرفُ "بعلم العَلامات" تبلورتْ لتغدوَ علمًا مُستقلاً على يد "ش. س. بورس (peirce)" (1914م) إذ تُمثّلُ لديه إطارًا منهجيًا يتضمّنُ أيّ دراسةٍ أخرى، حيثُ ليس بإمكانِهِ – كما يُصرِّحُ – دراسةُ أيِّ شيءٍ كالرياضيات والكيمياء والورق والصوتيّات إلا باعتبار ذلك علامةً سيميائيّة(3) والعلامةُ - في رأي هذا الأخير - هي (ماثول) يُحيلُ على (موضوع) عبْرَ (مُؤوّل)(4)، كما يوضحه الشكل التالي:

مؤول

ماثول ---------------------- موضوع

وتهدفُ السيمياءُ إلى استجلاء العلامةِ باعتبارها دالاً/ ماثولاً يُحيلُ على مدلولٍ /موضوعٍ عبْرَ مستوياتٍ تأويليّة، يَصطلّحُ عيها "بورس" بـ (السيميوزيس) (semiosis) الذي يعني السيرورةَ التأويليّة ويمتاز بلا نهائيّة التأويل(5)، فكلُّ موضوعٍ يُعَدُّ ماثولاً ينفتحُ على التأويل إلى مستويات متعدّدة، وفْقَ التصوّر التالي- (ماثول «ث، موضوع «ع) - :

(ث1) – يُحيل على(ع1) – ع 1 يتحوّل إلى (ث 2) – ث 2 يُحيلُ على(ع2)- ع 2 يتحوّل إلى (ث 3) ... وهكذا

وما دفَعَ "بورس" لصياغة هذا التصوّرِ هو: استحالةُ احتواء أيّ فعلٍ تأويليٍّ للموضوع، وبالتالي فإنّ ثمّةَ تعدّداً في مستويات الدلالة، حدَتْ بهِ إلى التمييز بين ثلاثة أنواعٍ(6) في وجود المؤوّل وهي: (المؤوّل المباشر، والمؤوّل الديناميكيّ، والمؤوّل النّهائيّ)

وفي قراءتنا "السيميا تأويلية" بأبعادها الأنطولوجية سنحاول كشف اللثام عن صورة "الماء" وتَشاكُلاتِهِ(7) في هذه القصيدة.

وقبل الولوج في مستويات التأويل السيميائي البورسي، نشير إلى ملاحظتين مهمتين:

<u>1/ قد فرضَ علينا الإصغاءُ لهذه القصيدة الاستهداءَ بالمنهج السيميائي البورسي لمقاربتها .</u>

ولذا فثمّةَ أسئلةٌ تلحُّ علينا للكشف عن كُنْهِها :

- فما العلامةُ الجامعة في هذه القصيدة ؟ وما العلاماتُ الفرعيّة (المتعلّقات) التي ترجع إليها رجوعَ الفرع إلى الأصل؟
- وما السيرورة التأويلية التي قطعتها هذه العلامة الجامعة ومتعلقاتها في هذه القصيدة لإنتاج ملامح التجربة الأنطولوجية وتحديد مرتكزاتها الجمالية ؟

2/ قراءة القصيدة في ضوء المنهج البورسي

أ- **العلامة الجامعة**: ليس من العسير على الناظر في هذه القصيدة أن يتنبّهَ إلى العلامة الجامعة لبُناها ورؤاها وهي (علامة الماء) وتَشاكلاتها الفرعيّة .

ب- **متعلقات هذه العلامة الجامعة** :

هذا النصُّ حافلٌ بصُوَر الماء وتشاكُلاتِهِ، ويمكنُنا رصْدُ قائمتين متآفرتين تتضمّنانِ تلك المتعلّقات، وهما :

- **تشاكُلات البلل**، حيث يحضر الماءُ متوزّعاً ومتنوّعاً في ثنايا النص، ومن ذلك:

شطُّ الفُرات - فلا الماءُ ماءٌ – الغدير – موجةٌ – الغَيْم (إذ توحي بالمطر) – وريد (حيثُ إنّ

الـدّمَ تـشاكلٌ مـائيٌّ محلُّـه الوريـد) – احمـرار الرمال (كناية عن الدم المُراق) – النّهر – الأدمع – الضّباب (وهو النّدى الكثيف).

- **تشاكلات الجَدْب** المُوحي بالنقيض X البلل، ومن ذلك :

الهجيرُ (إذ يـوحي بـالعَطش والجفـاف) - صفحة الرمل (للرمل رمزيّةُ الجَدبِ والظمأ) – ظـلالاً (والظـلُّ رمـزٌ للـريّ والعطـاء) – عطـشى (والعَطش يستدعي الماء) - الأوار (ومن معانيه حرّ الشمس والنار والعَطَش)

فما السيرورةُ الدلالية (السيميوزيس) التي قطعتها هذه العلامة الجامعة متفاعلة مع الفروع لإنتاج ملامح التجربة الأنطولوجية والأكسيولوجية ؟

ولتبيان السيرورة الدلاليّة لابدّ من استدعاء منهج "بورس" الهرمنيوطيقيّ (Hermeneutics) داخل عنْصر (المُؤوِّل) للوصول إلى (الموضوع) الذي تستقرّ عِنْده هذه المُحاولة.

مستويات التّأويل البورسية الثلاثة :

أ. مستوى دلاليّ أوّل :شعريّة التّأويل المُباشر:

وهو المعنى اللغوي والمعجمي والتعيينيّ للعلامة، أي هو ما تقترحُه العلامةُ مباشرةً، وتكونُ عناصرُ تأويله ما هو مُعطى داخلَ العلامةِ بشكلٍ مباشر، ووظيفتُه الأساسية تحديد نقطة الانطلاق للدلالة، أي إدخال العلامة في مجال السيرورة الدلالية أو السيرورة المنتجة للدلالة :

إذْ يُمكننُا أن نستبينَ تشاكلات "الصورة المائيّة" في النصّ وفْقَ دلالاتها الأوّليّة :

- بيدأ النّصُّ بدلالةِ العَطشِ (الهَجير)، ثمّ يتنقّل في رسمِ صورةِ الظمَأ على شكلِ ماءٍ لكنّه مرّةً يأتي (فراتًا يتشظّى) ومرّةً (فلا الماءُ ماءٌ كما نشتهيهِ)، ثمّ يُسرعُ في الإشارةِ إلى (اختطافِ الغَديرِ)
- ثمّ في البيتين الخامس والسادسِ ترجعُ صورةُ الأمَل المائيّة على شكلِ (موجةٍ من عبير)
- لكنّ (الزّمهرير) يُسكتُ ذلك الأمَل، فكربلاءُ لم تَعُد (ظلالاً) باردةً بل هي جدْبٌ وظمأ.
- ثمّ يستحضر النصُّ (قميص يوسف)/ الأمَل وترجع بالذاكرة إلى قصّة البئرِ وصلتها بالغَدْر، فالماءُ لم يعُدْ ماءً بل هو موت وغدْر..
- وفي البيت الثالث عشر تحضرُ صورة الماء الدموي (احمرار الرمل)، (وريد الرضيع)، ليعودُ العَطَشُ صورةً مسيطرةً على النّصّ، فالرضيعُ ذُبحَ عَطشًا .
- وفي البيتِ الخامسَ عشرَ يحضر العطشُ مُصَرّحًا به (عَطشَى)، إلا أنّ الشّمسَ ترأفُ فترسلُ (ماءَها الغَزير)، والشّاعرُ هُنا يرسُمُ (الهَجير) على شكل صورةٍ مائيّة / (ماء الشمس)، وتحضرُ صورة (احتراف الأوار) في البيت السادس عشر موازِيَةً لصورة ماء الشمس .
- وفي البيت السابع عشر يبرُز البكاء بصورته المائيّة (نهر أدمعها) فهُوَ ماءٌ متجدّد، لكنّه يُنذرُ بالألم وعطَش الفقد!
- وإذا كان النصُّ قد ابتدأ بـ(الهجير) العطش والموت، فقد اختتم بـ(الضباب) التّيْه والكارثة!

إنّ هذا التأويلَ هو ما اقترحتْهُ العلامةُ مُباشرةً، أو ما يُعرف عند نقادنا القدامى (بالمَعْنى) الأوّليّ للعلامة، ولهذا المستوى الأوّل أهميّة باعتبارِه نقطةً أولى لانطلاق رحلة التأويل في الدلالة، وإدخالها ضمن السيرورة التأويلية،

لينقلنا إلى المستوى الأعمق وهو "مستوى المؤوّل الديناميكي"

ب. مستوى دلاليّ ثانٍ: شعريّة التأويل الديناميكيّ:

«يؤسّس هذا المؤوّل على أنقاض المؤوّل المباشر، ولا يمكن أن يُوجد إلا من خلال وجوده»(8). فما إنْ يتخلصْ منه حتى ينطلقَ نحوَ آفاقٍ جديدةٍ تضع الدلالةَ داخلَ سيرورة التأويل، وتمثل هذه السيرورة سلسلةً من الإحالات، من دلالةٍ إلى أخرى لا يوقفها إلا المؤوّل النهائي كما سنرى.

لكنَّ تلك السيرورةَ الدلالية تُحيلنا إلى قضية السؤال الأنطولوجيّ، وهو سؤال مرتبط بمفهوم الكيان، كيان ذلك الإنسان القَلِقِ الحائر الذي هو في موضع تسآلٍ دائم عن ماهية الوجود !

على أنَّ التأويل الهرمنيوطيقي الأنطولوجي لا يقطع صلتَه بجمالية النص وسيميائية العلامة "المائيّة"، بل يعقدُ صلةً وجسورًا بين الفهم التأويلي والذائقة الجمالية برؤيةٍ بورسيّة.

ولعلَّ ذلك ما دفَعَنا لاختيار القراءة الأنطولوجية لنبيّن سيميائية العلامة المائيّة في قصيدة الشبيب، وهذا يعني أنَّ هذه القصيدة تتضمنُ رؤًى على القارئ استجلاؤها من البُنى المُعلنة ليكتشف غيرَ المُعلَنِ أو كما يُعبّر عنه الجُرجانيُّ بـ(المعْنَى) و(معْنَى المَعْنَى) « تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقلَ من اللفظ معنًى ثم يُفضي بك ذلك إلى معنى آخر »(9)، فشعريةُ هذا النص تتحدّدُ بمدى إحساس الذات الشاعرة بموقعها في أبعاد هذا الوجود، وإن القراءة الأنطولوجية لهذا النص تستند إلى لَحَظاتٍ شعريّة ثلاث، وهي:

1) سيميائيّة التأويل الاسترجاعي

2) سيميائيّة التأويل الأنطولوجي

3) سيميائيّة العَتَبة /العُنوان

1) سيميائية التأويل الاسترجاعي:

«وهي قراءة النص عودًا على بدء، فينتظم البناءُ كلاً لا يتجزّأ وتتفاعل خصائصه الأسلوبية المائزة فيما نعبر عنه بـ(الأسلوب الجامع)؛ وهو أسلوب تتحول فيه السيرورة الدلالية – بمقتضى التأويل الاسترجاعي الذي يُمارسُ عليه - إلى سلسلة من الإحالات»(10) مما تعكسُ تلكَ الإحالاتُ تماسكَ النصّ والتحامَ أجزائه.

ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال توظيف الشاعر أسلوبَ التراسل بين المباني والمعاني أو ما يُعبر عنه بالتشاكُل أو (الفيض الدلالي) الذي يُقصد به الثراء الدلالي من ناحية والاستقطاب والإشعاع من ناحية ثانية.



ولقد أضحتْ صورة " العلامة المائيّة " عبر لفظ (ماء) في هذا البرنامج الوصفي محورًا استقطابياً ونواة مرجعية يُستدل بها على المعنى

الذي ترجع إليه بقية المعاني في القصيدة رجوع الفرع إلى الأصل، وهو كذلك مصدر إشعاع معجمي تتوزع منه المعاني وتنتشر، وهو – أي الشاعر – وإنْ كان قدْ صرَّحَ باسم الماء في قصيدته إلا أنه – أيضًا – استخدم تراسل المباني والمعاني/ التشاكُل / الفيض الدلالي وذلك فيما يتجلى في التصوّر التالي:

الهَجير (الحرارة ،العَطَش ،اليبوسة) / الموت
صورة الفُرات المُتَشظّي / الغربان / الشُّؤم
(فلا الماءُ ماءٌ) الماء غير المُشتهى
رائحة الموت تختطف الغدير
صورة ماء الأمَل (موجةٌ من عبير)
ماء الغَيم /الموت (الدخان/رماح/سعير)
البَرْد القاتل (الزَّمهرير) في وسط الصحراء
(الظِّلال) الموحي بالبلل(ضدّ الهَجير والظَّما)
(القَميص) واستحضار بئر الغَدْر
الماء الدموي (احمرار الرمل) (وريد الرضيع)
العَطَش وصورة (ماء الشمس الغزير) /الهجير
التَّلذذ بالعَطَش (احترفنا الأُوَار)
صورة ماء البُكاء (نهر أدمعنا)
صورة (الضباب) / عدم التَّجَلّي / الموت

وعنْد التأمّل في **قوس (النُّزول)** يتجلّى التدرُّجُ القلِقُ والمُتَرَدِّد فمِنَ العَطشِ والنهر المُتشظّي واختطاف الغدير إلى الأمل ثمّ تحتار الذات الشاعرةُ فينقطع الأمل بذلك الزمهرير ليحضرَ الغيب والبئر والبحث عن القميص/البُشرَى، لتبدو صورة الدماء واحمرار الرمل ووريد الرضيع الظامئ، ثم يُصارِحُنا العَطَش وتحنان الشّمس بهجيرها المائيّ، لكنّ الشاعر يُقاوِمُ ذلك الموت/العَطش، بمكابرة (احترفْنا الأوار كما شاءَ ثغرُ الحسين)، ثم تبرزُ صورة البكاء من (نهر أدمعنا) بعيدًا عن تلك المُكابرة، وتنتهي القصيدة لتؤذِّنَ بالحيرة والقلق خلف ذلك (الضباب)/الخفاء وعدم التجلّي.

وفي **قوس (الصعود)** تنقلنا ثيمة (الضباب) الموحيَة بالموت إلى مطلع القصيدة حيثُ يحضُرُ الموتُ كالهَجير، وبيْنَ "المَوتَيْنِ" تتوزّع تشاكلات الماء بين الأمَل واليأس، بين الحضور والغياب، بينَ الزّمهرير والشّمس، بَيْنَ الحياةِ والموت .

2) سيميائية التأويل الأنطولوجي (Ontology) الوجوديّ:

والتأويل الأنطولوجي يهدف لأمرين: لكشف تحقق الفهم الوجوديّ لدى الذاتِ الشاعرة باعتبارها ذاتًا مؤوِّلةً تنظر للكونِ من حولها (الفَهْم)، ولكشْفِ فَهمنا لفَهْمِ الذات الشاعرة لهذا الوجود (فَهْم الفَهْم)، وإذا كانَ الشِّعرُ هدفُه الانفعال والتأثير لا الفِكر والتوصيل، فإنّ البَحثَ عَن دلالة تلك المشاعر والانفعالات **وجوديًا وعقليًا** أمرٌ يستسيغُه فلاسفةُ الوجود كسارتر وهيدغر وريكور، فـ«هؤلاءِ الفلاسفةُ ينظرون إلى مشاعرنا على أنها بدورها طريقٌ نصل بواسطته إلى الحقيقةِ الفلسفية، فالمشاعرُ ليست نقيضًا للعقل والفكر، وإنّما هي مصدر لاستبصاراتٍ يمكن أن تستخلص وتنقل إلى الآخرين بواسطة التفكير الفلسفي»(11) بَيْدَ أنّ الوجوديّة ليْسَتْ «فلسفةً للمشاعر، وإنّما هي تعترف بأن للمشاعر مكانةً في النسيج الكلي للوجود البشري»(12)، لذا نجد في هذا ما يُبرِّر لنا قراءةَ العَلامة المائيّة في نصّ الشبيب برؤيةٍ أنطولوجيّة، باعتبارِها شعورًا حاضرًا في لاوعي الشاعر !

ولاستجلاء الفَهْم الأنطولوجيّ في هذا النصّ، سنقف عنْد زاويتين شعريّتين: الأولى:

رمزيّة الماء وفضاء المعنى، والأخرى: حلم الماء المُشتَهى.

أ ـ رمزيّة الماء وفضاء المعنى:

يقومُ هذا النصُّ على "النظام الاستعاريّ" بالمفهوم الأعمّ، أيْ إنّه يجعلُ من الرمز بوّابته للولوج إلى فضاء المعنى، ويُمثّلُ الرمزُ عند "بورس" علامةً أو أيقونةً يُعرّفُها بأنّها: « شيءٌ ما ينوبُ لشخصٍ ما عن شيءٍ ما بصفةٍ ما، أيْ أنّها تخلقُ في عقلِ ذلك الشخص علامةً معادلةً أو ربّما علامةً أكثرَ تطوُّرًا»(13). فالرمزُ عنده ماثولٌ أو كما يُسمّيه "مصوّرة"، يحيلُ على "موضوعٍ"، عبْرَ مؤوّلٍ أو كما يُطلقُ عليه "مُفسّرة".

وعند قراءتنا لهذا النصِّ نجدُ حضورًا للرمزِ في دالّةِ "الماء" وتشاكلاته، بدءًا من طَالَعِ النصِّ حيثُ يقول:

وسرنا تحاصرنا في المسيرْ

عيونُ الجبالِ وخيلُ الهجيرْ

بهذا البيت تفتحُ القصيدةُ على عالمٍ الوجود بقلقٍ وحَذرٍ إذ لا يُرى في هذا الكون الشاسع "المسير" سوى (تقييد الحريّة / الرقيب / الحرّ والعطش) ويستخدم الشاعر لتلك المفاهيم الرموزَ (حِصار / عُيون / هَجير).

ثمّ ينتقل الشاعرُ في رسم صورة الماء المشؤوم (وموعدُ شط الفراتِ تشظى شموعاً وأغربةً لا تطيرُ) (فالتّشظّي / الشموع / الأغربة) لها مدلولاتُها الرمزيّة، فالتّشظّي يشير إلى الانكسار والتشقّق والتفرّق والفراق، ويتأكّد ذلك الفراق بإشعال تلك الشموع الموحية بالموتِ كما تُشعل الشموع على قبر الحبيب، لكنّها شموعٌ ترمزُ « إلى طهارة الشعلة الروحية الصاعدة إلى السماء »(14)، إلى طهارة ذلك الماء / المُتوَفَّى ! أمّا الغربان فهي تنذر بالشؤم إذ لا تفارق المكان !

فلا الماءُ ماءٌ كما نشتهيه

وما في المدى أوجةٌ للأثير

وما الماءُ المُشتَهى؟ حين نُفتّشُ في النصِّ نجدُه يسكتُ عنِ الإفصاح عن هذا الحلم، إلاّ أنّ "مُعجمَ الرّموز" يمنحنا إجابةً ضمنيّة، فالماءُ لهُ ثلاث دلالاتٍ رمزيّة(15): فهو رمزٌ للحياة، وهو وسيلةُ طهارةٍ، وهوَ مَرْكزُ تجدّد وانبعاث، لكنّ الذاتَ الشاعرةَ لا ترى في تلك الدلالات حُضورًا في ماء الفُرات ! فهو لم يَعُدْ ماءَ الحياةِ، ولا مركزًا للانبعاث والتجدُّد والأمل ! بل هو ماءٌ/ مُتوَفَّى أُشعِلَت الشموعُ على قبرِه والغربانُ لا تفارقُ سكونَه !

وفي جعبة الغيم بعض دُخان

رمــاحٌ وألــسنةٌ مــن ســعير

وتحملُ دالّةُ "الغيم" تباينًا رمزيًّا، فالغَيْمُ مصدرُ حياةٍ، وأكثر غموضًا من الموتِ! يقول لوك بنْوا في رمزيّة الغيم باعتباره بركةً سماويّة «وعندما فصلَ النفسُ الإلهيُّ المياهَ الأوليّةَ على إمكاناتٍ لا شكليَّة عُليا وشكليّة سُفلى، ظهَرَت الغيومُ والنَّدى والمَطَر على شكلِ بركاتٍ، لأنّ الماء الذي تستقبلُه الأرضُ هو نبع الحياة»(16) إلا أنّنا نجدُ الشاعر هنا يمتلكُ رُؤيةً تغايرُ ذلك، فما الغَيمُ في النص (وهو أحدُ تشاكلات الماء) سوى صورةٍ مائيّةٍ تخبّئُ وراءها الموت لا البركات، وكأنّ الشاعرَ يستحضرُ إلياذةَ هوميروس إذ تصف الغيم/السحاب بموتٍ خفيٍّ (سحابةُ الموتِ السّوداء قدْ أخفتْهُ)(17)، فالغَيْمُ هنا لا يرمزُ إلى الحياة بل إلى الغياب والرحيل يُخفي وراءَه (الدخان / الرماح / السعير)، كما يُحيلُ هذا الغيم الدخاني السعيريّ على تشبيه شكسبير الموتَ بكونهِ (غائمًا داكنًا)(18).

وهلْ وشوشَ الغيبُ في مسمَعيها

وألقى عليها قميصاً بشير؟

والقَميصُ هو رمزٌ للبُشرَى وعَودة الأمَل، وهنا يعودُ بذاكرتنا لذاك البئر الذي يُمثِّلُ صورةَ الغَدْرِ والغَرَق والذي أُلقيَ فيه النبيّ يوسفَ (ع)، وإذا كانَ يعقوبُ تنفسَ الحياةَ في ذلك (القَميص)/البُشرَى، فكربلاءُ المُلقاةُ في بئر الغَيْبِ لازالتْ تنتَظرُ ذلك القَميص.

لترتدَّ قبل احمرار الرمالِ

وومضِ وريد الرضيع الخطير

فالرَّمْلُ المُحمرّ والوريد كناية عن (الدم المُراق)، إلاّ أنّ الدمَ هنا هو "دمٌ كذِب" يلطِّخُ القميص بدلالة البيت السابق، ويستحضر النص الآيةَ الشريفةَ { وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ } يوسف: 18، فالدّمُ ليسَ حقيقيًّا بل هو محض وَهْمٍ يخدعُ القتلةُ به أنفسَهم !، إلا أنّه نذيرُ حُزنٍ لغياب الحبيب والغدر به!

فصلى وصلتْ شموسُ الضحى

على نهرِ أدمعها المستدير

والنَّهْرُ رمزٌ للتَّجدُّد والجَرَيانِ وكما يرى أحدُ الفلاسفةِ وهو باشلار(19) فإنّنا «لا نستحمّ في نهرٍ مرّتيْن، لأنّ قدرَ الكائن البشريّ في عمقِهِ هو الماء الجاري، الماء حقًّا هو العنصر الانتقاليّ»؛ ذلكَ لما يمتلكه النّهر من خاصيّة التجدّد، وحينَ يُذكرَ النّهر يُذكر التطهيرُ والاستحمام والغَطْس و« أن يغطسَ الإنسانُ في الماء هو أن يعود إلى الينابيع»(20) ينابيع الحياة، إلاّ أنّ النّهرَ هنا هو نهر "الأدمع" الجارية غير المنقطعة، والمُتَجدِّدة كلّ يوم والذي تغطس فيه صلاة الشّموس لعلّها تعود إلى ينابيع الحياة! حيثُ إنّ «كل عبادة نمتْ دائمًا قرب نبع ماء»(21)!

فأذنَ عاشرُ خلف الضباب

وأحرمت الأرضُ خلف الأسير

ويأتي الضّباب هُنا مرادفًا للغياب وعدم التجلّي، وإذا كان الغَيْمُ هو حضور الموت فإنّ الضّباب وهو أحد مرادفات الغَيْمِ يُوحي بمثل ذلك، « الغيم والغطيطة والضباب مرادفات تدلّ على الالتباس والاختلاط، لكنّها تبشّر بحدث أو تُنذرُ بكارثة»(22).

هكذا تتجلّى لنا سيميائيّة الرّمز في هذا النص، إذ يُشكّلُ الرّمْزُ في جميع تشاكلات الماء لوحةً فنيّةً واحدةً وإن تعدّدت صورها، فهي كفُسيفساء واحدة تتعدّد ألوانها، ظاهرُها (ماء) وعُمقُها (العَطَشُ اللا مُشتَهى) والدماء والوهم والوجع!

2ـ الماء الحُلم

يبرزُ (الخيال) في هذا النّص حُلُمًا شعريًّا مائيًّا، إذ إنّ الذاتَ الشاعرةَ في استحضارها الماء المُشتَهى (فلا الماءُ ماءٌ كما نشتهيه وما في المدى أوجهُ للأثير) تعيشُ لحظة "حلم اليقظة"، فهذا الخيال الذي يُنبئنا عن علاقة تلك الذات بالعالم يدفعُنا إلى التأمّل في تلك العلاقة الأنطولوجيّة، والملاحَظ في هذا النص أنّ الماءَ قد نَسَجَ بتشاكُلاتِهِ المتعدّدة جميعَ خيوط الصور الشعرية فيه، فالخيال كما يرى باشلار مولِّدٌ طبيعيٌّ للصور، لذا نجدُ خيالَ الماء هنا يبرز مولِّداً للصُّوَرِ والأحلام، ويرى غاستون أيضًا أن الخيال على ضربين: الخيال المادّي والخيال الصوري، إلا أنّه يعدّ الخيال المادّي «ملكةً تُشكّلُ من العناصر المادية الأربعة المُتطابقة مع أربعة أمزجة "الماء، والتراب، والنار، والهواء" الصُّوَرَ التي تُجاوز الواقعَ وتغنيه، ومن ثمّ فهي ملكة فوق

بشريّة»(23). فالنصُّ هنا بتشكُّله من عُنصر "الماءِ" المادّي يحاول الانفلات من الواقع/ العَطش، الهجير، الدم، الوريد، اختطاف الغدير، نهر الدموع، الضباب، والعُنف، ويفرُّ منه إلى الحلُم / الماءِ المُشتَهى الذي مِن أخلاقِه الطهر والتطهير والنقاء والصفاء والرّيّ والعُذوبة، والشفافية.

ففي لاشعور الشاعر وأعماقه النفسيّة تقبع صورة الماء الحُلُميّة، مُتَشبِّثًا بها، فهي أكثرُ واقعيّةً ممّا يراه بعينه، في صورة معاكسة يُسميها باشلار بـ"**مُطلَق الانعكاس**"، إذ إنّ الواقعَ المَعيشَ مجرّد وهمٍ خادع، وإذا كانت الحياةُ لا تعدُو كونَها حُلُمًا، فإنّ تمظهراتها لا تنفصلُ عنها، « إنّ الانعكاس أكثرُ واقعيّةً من الواقع، لأنّه أكثر نقاءً، ولمّا كانت الحياة حلمًا في حلم، فالكونُ انعكاسٌ في انعكاس، إنّه "صورةٌ مُطلقة"»(24).

ومن خلال "علم نفس الخيال" بتتبُّعه للصور الشعريّة في هذا النص نكتشف (ماهيّة الحياة) في خيال الشاعر – كما رسمتْها صورةُ الماء– إذ إنها لا تنفكُّ شؤمًا وموتًا ووهمًا تتخذ أشكالاً مائيّة متعدّدة، فهي: قارورةُ عطشٍ، وفراتٌ يتشظّى، وغديرٌ مختَطَفٌ، وغيمُ موتٍ أسود، ووريدٌ ينْزف، ونهرُ دموعٍ، وضبابُ تيهٍ!

فالشاعر هنا يبوح بشكواهُ من هذه الحياة المائيّة التي عناها بقوله (فلا الماءُ ماءٌ كما نشتهيه)، فتتجلّى لنا تلك الأشكال المائيّة المُوهمة بالبلل في حين أن ماءَها ما هو إلاّ موتٌ وعَطشٌ وضباب! لنستحضر الصورة المعكوسة لتلك الأشكال أو (الماء المُشتَهى) / الحُلُم، والحياة الرويّة، والظّلال، **ليكونَ المُتَخَيَّلُ حقيقةً وجوديّةً** يعيشُها الشاعرُ نائيًا بذاته عن الواقع / الوهم والعطش. فكما قرّر فلاسفةُ الوُجود أنّ المشاعرَ النفسيّة تُوصلُنا إلى الحقيقة الفلسفيّة، فإنّنا من خلال الصورة المائيّة في نصّ الشبيب نَصلُ إلى حقيقةِ الوُجودِ في لا وعيهِ وأعماقِه النفسيّة، حيثُ يتجلّى الماءُ صورةً حُلُميّةً معكوسةً، إذ يحيا الشاعرُ (ما يشتهيه) في خيالاتِه، وينفر من واقعٍ (لا نشتهيه).

هكذا يشتهي الشاعر الشبيب "الماءَ" حُلُمًا حيث يكتسبُ عِنْدَهُ حياةً جديدةً، تنفضُ عنها رائحةَ الموتِ واحترافَ الأُوار!

وبعْدَ أن انتهينا من (شعريّة النص) حيث درسنا سيميائيّة التأويل الاسترجاعي وسيميائيّة التأويل الأنطولوجي، ننتقلُ إلى (شعريّة المناص) للبحث في سيميائيّة تأويل العَتبة النصّية، لتعميق القراءة الأنطولوجية.

3) سيميائية العتبة النصيّة/ العُنوان:

تُعَدُّ عَتَبَةُ النّصِّ من مولّداتِ الشعريّة الحديثة، ويأتي العنوان بوصفهِ مفردةً من مفردات (خطاب المقدمات) أو (النّصّ المُوازي) حيثُ إنّ نصيّةَ النصِّ الحديث تُبْنَى من خلالِ عتباته المحيطة به كالعُنوانِ وجنس العَمَلِ الأدبيّ والإهداء والتصدير والتوقيع والهامش وغيرها مما تُعَدُّ نصًّا موازيًا للمتن / النصّ الداخليّ، حيثُ يغدو الهامشيُّ مركزيًّا!

ولم يتمّ الاهتمام بالنصّ الموازي إلا بعْدَ أن تمّ توسيع (مفهوم النص)، فلم يعُدْ مجردَ المتنِ فحسب، بل إنّ ما يحيطُ به من اسم الكاتب والعنوان وغيرها يُعدُّ خطابًا موازيًا لخطاب النصّ، وقَدْ أفْرَدَ "جيرار جينيت" كتابًا خاصًّا أسماه بالفرنسية (seuils) عتبات، ولهذا نجدُ رولان بارت يحتفي« **بعودةِ الشعريين** جاعلاً من "ج. جينيت" أحدَ أقطاب الشعريات المعاصرة، كونَه استطاعَ الجمعَ بين ماضي الشعريات وحاضرها »(25)، حيثُ حاضرُها يشهد تحوّلاتٍ ليسَ آخرَها جعلَ الهامشيّ مركزيًّا، وعدّ ما هو

خارجُ النّصّ/المتن أي المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه نصًّا موازيًا، حيثُ اصطلحَ عليه بـ (**المناص**) «paratexte أيْ ذلك النصّ الموازي لنصه الأصليّ، فالمناصُ نصٌّ، ولكنْ نصٌّ يوازي النص الأصليّ، فلا يُعرفُ إلا به ومن خلاله، وبهذا نكونُ قد جعلنا للنص أرجلاً يمشي بها لجمهوره وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم، وبهذا يكون جينيت قد انتقل من شعرية النص إلى شعريّة المناص»(26)، ويُعدُّ "العُنوانُ" مناصًا مهمًّا لمعرفة النص والتحاور معه، وقد وضعَ "ج. جينيت" تقسيمًا عامًّا للعناوين، في أربعة أنماط(27):

1. عناوين أدبية مباشرة 2.عناوين مجازية 3. عناوين رمزيّة 4. عناوين تحمل أطروحة مضادة للنص

وإنّ عنوانَ هذه القصيدة (صلاة الحسين) يحملُ دلالاتٍ رمزيّة، فعلَى الرغم من كونِه يوحي للوهلة الأولى بالمعنى المباشر/الأوّلي بالفعلِ العباديّ، إلاّ أنّنا عند قراءة النصّ بتأمّلٍ نجدُ أنّ العنوانَ رمزيٌّ يحملُ في ثناياه الريّ والماء!، لهذا سنحاولُ كشْفَ رمزيّة الصلاة والماء في هذا العنوان لنستطيع من خلالِهِ فَهْمَ النصّ الداخليّ.

بدايةً حِينَ نُنْعِمُ النَّظَرَ في عنوان القصيدة (صلاة الحُسين) نجدُه ينفتحُ علَى التأويل نحويًّا، فالعُنوانُ جملة اسميّةٌ فيها حذفٌ لأحدِ طرفيها يمكن تقديرُه، فإمّا أنْ نُقدِّرَ المحذوفَ (المُبتدأَ) فيكون العنوانُ مُقدّرًا (هذه صلاةُ الحسينِ) أو (عنوانُ قصيدتي صلاةُ الحُسينِ) إلاّ أنّ هذا التقديرَ – وهوَ جائزٌ نحويًّا – نجدُهُ لا يتناغمُ معَ دلالاتِ الصورة المائيّة في متنِ القصيدة، لذا فإنّنا نُقدّرُ المحذوفَ (الخبَرَ) فيكونُ العنوانُ (صلاةُ الحُسينِ هيَ الماءُ)، ولمْ يكنْ تقديرُنا هذا اعتباطيًّا بل يستندُ إلى ما يدعمُه من النصّ، وقبْلَ إثبات ذلك حَرِيٌّ بنا أن نجيب عن التساؤل التالي: ما علاقةُ الصلاةِ بالماء؟، إنّ الصلاةَ هي عروجٌ روحِيٌّ تحمل معاني الطهارة الذاتيّة، والماءُ مِن أخلاقِهِ الطّهرُ والتّطهيرُ، ولا تكونُ صلاةٌ إلا بطهور، وقدْ حدّثنا القُرآنُ الكريمُ عَن قصّة نبيّ الله إبراهيمَ (ع) حيثُ أسكنَ زوجته هاجر وإسماعيلَ واديًا غيرَ ذي زرع / مكّةَ لإقامةِ الصلاةِ، فدعا إبراهيمُ ربّهُ أن يرزقهم من الثمرات، وهو دعاءٌ ضمنيٌّ بطلبِ الماء (إذ لا ينمو زرعٌ بلا ماء) **﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ﴾** إبراهيم/37 فوهبَهم اللهُ تعالى أن نبعَ بئرُ زمزمَ لهم ليكونَ سِقاءً وطُهرًا **لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ**، وهكذا نجدُ أنّ الصلاةَ والماءَ بينهما علاقةٌ وشيكةٌ، ويُشيرُ إلى تلك العلاقةِ أيضًا "لوكْ بنْوا" حيثُ يقول إنّ «كل عبادة نمتْ دائمًا لتكونَ لقرب نبع ماء»(28).

وحِينَ نستنطق النصّ نجدُه لا يختلفُ عمّا ذكرناهُ آنفًا، يقولُ الشبيب :

هنـــاك احترقتـــا الأُوارَ وشـــتّتا
كما شاءَ ثغرُ الحسين نصير
فـــصلى وصـــلتْ شمـــوسُ الـــضحى
علـى نهـر أدمـعها المـستدير

هنا يحضرُ الظمأ في صورتين: (احتراف الأُوار) وهو يُشعِر بشيء من التحدّي وعدم الاكتراث بالظمأ، و(مشابهة ثغر الحسين(عليه السلام)) حيثُ إنّ لسانَهُ كما يُحدّثنا التاريخ وكتب المقاتل كانَ "كالخشبةِ اليابسة" من شدّة الظمأ، وعلَى الرّغْمِ من حضور صورة العطش، إلا أنّ الحسين(عليه السلام) صلى وصلتْ شموسُ الضحى، ولكِنْ أين كانتْ تلك الصلاة؟، (على نهر أدمعها المستدير)، حيثُ أُدّيَت تلكَ الصلاةُ بقرب

نبع ماءٍ، بَيْدَ أنّه ليس الماءَ المُشتَهى، بل هو نهرُ دموعٍ !، فالصلاةُ والماءُ مقترنان .

وبعْدَ أنْ أُدّيَتْ صلاةُ الحسين بقرب نبعِ الدموعِ:

أماطتْ صلاةُ ابن سعدٍ لثاماً

فأدتْ صلاةُ الحسين النفير

وهنا تبدو صلاتان: صلاة ابن سعد، وصلاة الحُسين، لكنّ الأولى تُميطُ اللثامَ كنايةً عَن الإعراضِ والرحيل، إنّها صلاةٌ لكنّها ليسَت مُقبلةً على ماءِ طهارتها، بل هي مُشمَئزةٌ ومُعرضة ونافرة، وإماطة اللثام هنا تُوحي بالغياب والضمور ! في قبال الحضور والتحدّي/ النفير الذي نادتْ بهِ وأعلنتْه صلاة الحسين، وحيْن دوّى ذلك النّداء :

فـأذّنَ عاشـرُ خلـفَ الـضباب

وأحرمت الأرضُ خلفَ الأسيرْ

فالأذانُ خلفَ ماءِ الضباب المُعتِم (لتحضرَ الصلاةُ هنا متلازمةً مع الماء) لكنّه ليسَ ذلك الماءَ المشتهى أيضًا، بل هو ماءٌ يُنذِرُ بالكارثة !، إنّ صلاة الحسين هيَ عرُوجُهُ نحوَ السّماء، هيَ ماءٌ يسقي السّماءَ، كما تسقي السماءُ الأرضَ، عندها يؤذّنُ عاشرٌ خلفَ عتمةِ الضباب فما إنْ ينكشف ذلك الضبابُ إلاّ والأرضُ تُحرمُ خلْفَ الأسيرِ الظامئ، إنّها رحلةُ العطشِ أو الماءِ اللامُشتَهى .

إنّ (صلاةَ الحُسين) هيَ الماءُ المُشتَهى، حيثُ تنغمسُ الرّوحُ في الصلاةِ تطهُّرًا، كما يغطس الجسدُ في الماءِ و«أن يغطسَ الإنسانُ في الماء هو أن يعود إلى الينابيع»(29)، والعَـودةُ إلى الينابيعِ هيَ عودةٌ إلى الحياةِ والوجودِ المُتخيَّل، وهكذا هي الصلاةُ عودةٌ إلى ينابيع الحياة الصافيةِ والرقراقةِ، فالصلاةُ دائمًا تكونُ قربَ نبعِ ماء .

إنّ عنوانَ القصيدة (صلاة الحسين) يختزلُ إيحاءاتِ العلامةِ المائيّة، ولذا نجدُ أنّ النصّ متماسكٌ في بُناهُ ورُؤاهُ، وإذا كانَ العُنوانُ /المناصُ هو العَتبة التي من خلالها ندخلُ إلى النص الداخليّ، فإنّ صياغةَ العُنوانِ بالنسبة إلى المؤلّف تأتي في المرتبةِ الأخيرةِ بعْدَ الانتهاء من غزلِ ثوبِ النصّ واستحكامهِ، لذا فإنّ العُنوانَ يختزلُ القوّةَ المتخيّلةَ في النصّ، ومن هُنا تأتي أهميّة البحث في شعريّة العتبات.

وبَعْدَ هذه الرحلةِ التأويليّة لابُدّ من الاستقرار عِنْدَ خانةٍ تأويليّةٍ نهائيّة، لننتقلَ إلى المستوى الثالث من مستويات التأويل البورسيّة

أ. مستوى دلاليّ ثالث: شعريّة التأويل النهائي:

وهو ليس مستقلاً عن حركية التأويل الدينامي لأنه يقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تستقر عندها هذه القراءة التأويلية. حيثُ وجدْنا أنّ هذا النّصّ تتجلّى فيه "الصورة المائيّة" معكوسةً، فالماءُ الحاضرُ في النصّ هو ماءُ العَطشِ والهجيرِ والدم والبُكاء والضباب وماء الشمس الحارق، وهذا الماءُ الحاضرُ/الواقعُ هو (اللا مُشتَهى)/ أو الوَهم، ليغدو المُتخيَّلُ هو الحلم والماءَ المُشتَهى، فالوُجودُ والحياةُ مجرّدُ وهم، أمّا (اللا موجود) إلاّ في القوّة المُتخيّلَة فهو الواقعُ الخيالي الذي يشتهيه الشاعر !

ويجدر بنا بعد تلك الرحلة البُورسيّة في استكناهِ العلامة المائيّة ودلالاتها، نُشيرُ إلى أهمّ الوظائفِ السيميائيّة المُتمثّلة في هذا النصّ، ومنْ أهمّها :

- **أولاً: "الوظيفة البنائيّة"**، فعِنْد القراءة المتمعّنة بآليّةٍ سيميائية يبرزُ النصُّ ذا بنيةٍ متماسكةٍ مكوّنًا لوحةً مائيّةً واحدةً، فالعلامات الفرعيّة للماءِ ربطتْ أجزاء النصّ بعضها ببعض

لتبدو كأنّها قطعةً مائيّةً فريدة. فعلامةُ الماءِ تمثّل المركّــز (الاســتقطاب) للعلامــات الفرعيّــة (الإشعاع)، حيث تعود الفروع إلى الأصل مكوّنةً بذلكَ نسيجًا بنائيًّا واحدًا.

• ثانيًا :"الوظيفة الجماليّة"، حيثُ النّصُّ مــبنيٌّ بلغــةٍ عُليَــا ، تتجلــى فيهــا **الانزياحــاتُ** الاستبداليّة: مثل محاصرة عيون الجبال، ورائحة الموت، وضفائر النخل، ووشوشة الغيب، ونهر الشموس الباكية، والشمس تُرسلُ ماءَها. ممّا تجعلُ النصَّ ذا لغةٍ سامية، فالانزياحُ يُضفي على النّصِّ شعريّتَه، ويجعلُه منفتحًا على التأويل وذا دلالاتٍ متعدّدة، حيثُ « يُجمع النقاد البنيائيّون على أنّ أهمّ العناصر الخاصة بالقول الجماليّ هو أنّه [بالانزياح] يكسر نظام الإمكانات اللغويّة الذي يهدف إلى نقل المعاني العاديّة، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة »(30).

• وأخيرًا: "الوظيفة الأنطولوجيّة" حيثُ لاحظنًا كيْفَ رسَم الشبيبُ مفهومَه للوُجود، وفْقَ قــانون "مطلَــق الانعكــاس" – كمــا يُــسمّيه باشلار- فيغدو فيهِ المُتخيَّلُ أكثرَ واقعيّةً من الواقعِ، فالوُجودُ المرئيُّ ما هو إلاّ محضُ وَهْمٍ، لينقلَنا الشاعرُ إلى عالمِه الحقيقيّ (الماء المُشتَهى / صلاة الحُسين) برمزيّة العلامة المائيّة، حيثُ يكونُ الغيابُ/الخيالُ شُهودًا/واقعًا. وهذا ما يُمكنُ أن نُطلقَ عليه في هذا النصّ.

الهوامش والمصادر:

1ـ سعيد الشبيب، ديوان (زهرة الفردوس)، د.دار نشر، ط1، 2008م، ص ص 53- 54

وللمؤلّف ديوانان آخران مطبوعان: (أملٌ عند مصبِّ النهر) نشر أطياف – السعودية، 2008م، و(جنى الجنّتين) نشر دار الجزيرة – بيروت، 2011م.

2ـ دانيال تشاندلر، (أسس السيميائيّة)، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1، 2008 م، ص 28

3ـ منذر عياشي، (العلاماتية وعلم النص)، المركز الثقافي العربي – المغرب، ط1، 2004م، ص 15

4ـ سعيد بنكراد، (السيميائيات والتأويل)، المركز الثقافي العربي – المغرب، ط1، 2005 م، ص 74

5ـ فيصل الأحمر، (معجم السيميائيّات)، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1، 2010، ص 194

6ـ (السيميائيات والتأويل)، ص ص 93 - 105

7ـ نعني بمصطلح (التشاكل)، التنوّع الدلالي وتوزّعه في النصّ في صورٍ شتّى، ونحيل القارئ على مقالة (مفاهيم التشاكل (Isotopie) في السيميائيات المعاصرة) لوغليسي يوسف، ضمن (محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي) جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر، نوفمبر 2006م

8ـ عامر الحلواني، (شعريّة المعلّقة)، كليّة الآداب- صفاقس، ط1 ،2007م، ص 64

9ـ عبدالقاهر الجرجاني، (دلائل الإعجاز)، تعليق محمد رشيد رضا، ط1، 1415هـ، ، ص 177

10ـ (شعرية المعلقة)، ص 66

11ـ جون ماكوري، (الوجوديّة)، ت: إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، العدد 58، 1982م، ص172

12ـ السابق، ص 173

13ـ حسن ناظم، (مفاهيم الشعريّة)، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط1، 1994م، ص ص 61- 62

14ـ خليل أحمد خليل، (معجم الرموز)، دار الفكر – بيروت، ط1، 1995، ص 100

15ـ السابق، ص 154
16ـ لوك بنْوا، (إشارات، رموز وأساطير) ،ت: فايز كم نقش، دار عويدات للنشر – بيروت، ط1، 2001م، ص 58
17ـ A Dictionary of Literary Symbols) , Cambridge University Press , 1999 Michael Ferber, (, p44
18ـ السابق، ن ص
19ـ غاستون باشلار، (الماء والأحلام)، ت: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1، 2007م، ص20
20ـ (إشارات، رموز وأساطير)، ص 58
21ـ السابق، ن ص
22ـ (معجم الرموز)، ص 105
23ـ (الماء والأحلام)، ص 278
24ـ السابق، ص 78
25ـ عبدالحق بلعابد، (عتبات، ج.جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2008م، ص 25
26ـ السابق، ص 28
27ـ السابق، ص ص 79- 80
28ـ (إشارات، رموز وأساطير)، ص 58
29ـ السابق، ن ص
30ـ صلاح فضل، (نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ)، دار الشروق – مصر، ط1، 1998م، ص 251

□□

واقعيــة النــدوب العميقــة وإيقاعات نهوض إفريقيا..

قراءة في رواية (الحوالة) للسنغالي صمبين عثمان

□ خليل البيطار*

ظلت المستعمرات السابقة في إفريقيا ترتنح بعد نيل الاستقلال، وظل أدبها يكتب بلغة المستعمرين، ولا يجد طريقه لمعظم أهل البلاد نتيجة الأمية المنتشرة، وكان عدد من الأدباء يكتبون نصوصهم بالفرنسية أو الانكليزية مثل محمد ديب الجزائري والسنغاليان شيخ حسينو وليوبولد سيدار سنغور والنيجيري وول سوينكا وسواهم، وكانت الكتب التي تنشر باللهجات المحلية قليلة، لكن الأدب الإفريقي شق طريقه إلى العالمية، وحاز الاهتمام من النقاد، وحصل أعلامه على أرفع الجوائز، ونقلت نصوص روائية ومسرحية أفريقية إلى السينما.

جنـد صمبين إلزاميـاً في القـوات الفرنـسية الحـرة خـلال الحـرب العالميـة الثانيـة، وقاتـل في إفريقيـا وأوربـا ضـمن وحدة خاصة للرمـاة المهرة، وعاد إلى بلاده عام 1946 من أجل المشاركة في التحضير لإضراب عمال السكك الحديدية عام 1947 وهـو الأكـبر في تـاريخ الـسنغال، وقـد تحدث عنه في روايته الشهيرة (قطع خشب الإله الصغيرة)، وفي العام التالي لوحق سياسياً فـأبحر إلى فرنـسا متخفيـاً، ولم يكـن يملـك ثمـن التذكرة.

انخرط صمبين في النشاط السياسي داخل صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1950، ثـم تركـه عـام 1960 بعـد اسـتقلال الـبلاد، وبسبب النظرة الخاطئة لقيادة الحزب تجاه قضايا إفريقيـا، ثـم أصيب في ظهـره أثنـاء العمـل علـى

* باحث من سورية.

رصيف الميناء، فتفرغ للكتابة والرسم وكتابة الأشعار باللغة الفرنسية، ثم حصل على بعثة دراسية مكثفة لدراسة فنون السينما في الاتحاد السوفييتي السابق، وأشرف على دراسته في معهد موسكو السينمائي مارك دونسكوي صاحب ثلاثية غوركي الشهيرة، وأجرى دراسات تطبيقية في معهد غوركي السينمائي، ثم شد الرحال عائداً إلى بلاده، وأنجز فيلماً وثائقياً بعنوان(إمبراطورية سونجهي)، وفاز فيلمه التالي (بوروم ساريه) بالجائزة الأولى لمهرجان تور السينمائي، صور فيه معاناة الإنسان السنغالي في ظل الدولة المستقلة، كما نقل روايتيه: خالا، والحوالة إلى السينما.

وصمبين عثمان الروائي السنغالي مخرج سينمائي معروف ورائد السينما الإفريقية المستقلة، ولد عام 1923 في منطقة زيغويتشور من إقليم كاساماسي شمال السنغال، بدأ حياته في أسرة تعيش من صيد السمك، وتميز مبكراً بتمرده، ثم عمل نجاراً وسباكاً وميكانيكياً وعامل بناء، ثم اشتغل في ميناء مرسيليا، وغدا نقابياً معروفاً، وتحدث عن تجربته بين العمال في روايته عامل الميناء الأسود الصادرة عام 1956 . ويعده النقاد صاحب الاتجاه الواقعي في الأدب السنغالي، مقارنة مع ممثل أدب النخبة ليوبولد سنغور صاحب القصائد المثقلة بالتشاؤم.

نصوص صمبين تعري الإدارة الفاسدة التي استلمت تقاليد الحكم في بلاده بعد رحيل المستعمرين، وهي لا تختلف عن أسيادها في الفساد والنهب والاستعلاء، ورواية (الحوالة) وأعمال صمبين كلها تلقي أضواء كاشفة على بلد فقير منهوب، معظم مواطنيه أميون وعاطلون عن العمل ومكفوفون، ويعاقب أي مطالب بحق من حقوقه أشد عقاب، ويحرم كل مشارك في إضراب عمالي بالمنع من التشغيل لأعوام أو يسجن، وبات الاستقلال مقصوراً على وجود علم وطني، وتحكم مجموعة من الموظفين الموالين للأجانب، يعاملون البسطاء بعدوانية وتجاهل وابتزاز.

رواية "الحوالة" صدرت بالفرنسية، وترجمها إلى العربية سعدي يوسف ونشرتها دار التكوين عام 2011. وهي حكاية بسيطة وجارحة، تحكي مأساة أهل القاع الشعبي في المستعمرة الفرنسية السابقة "السنغال" ذات الأكثرية المسلمة والمفقرة في آن، إذ تتلاصق أحياء الفقراء وتنتشر البطالة والأمية وتعدد الزوجات والطرق الموحلة.

إبراهيم دينج الشخصية الرئيسية في الرواية مسلم مؤمن يجمع في عهدته زوجتين هما ميتي وآرام وهو عاطل عن العمل منذ عام بسبب مشاركته في أحد الإضرابات العمالية المطالبة بتحسين الأجور. وهو يمضي نهاره باحثاً عن أي عمل لكنه لا يفوز بشيء يؤمن أود أسرته، وهو يستدين مثل الكثيرين من جيرانه من دكان (مبارك) ويواجه تهديدات صاحب الدكان بالتوقف عن بيعه ديناً نتيجة تأخره عن سداد حسابه المتراكم.

يفاجأ إبراهيم عند عودته إلى بيته بخبر وصول حوالة ورسالة من ابن أخته عبدو الذي يعمل في باريس، وكان يخشى أن تكون الرسالة واحدة من الأوراق التي تلزمه بدفع ضريبة أو رسم، وهو يعرفها من لونها، ويسأل الزوجتين عن لون الورق أولاً، وعندما يطمئن إلى مضمون الرسالة ومبلغ الحوالة الذي عرفته إحدى المرأتين، يذهب باحثاً عن قارئ للرسالة، ويعرف أن مضمونها يخصه بألفي فرنك لإعانته، وبثلاثة آلاف لأخته، ويطلب المرسل أن يحتفظ له بالعشرين ألف فرنك كي يؤمن حاجات زواجه وعيشه حين يعود إلى البلاد.

ويصدم إبراهيم حين يذهب مع صديقه جرجي ميسا (الطامع في قرض أو مساعدة بعد معرفته ومعرفة معظم أهل الحي بأمر الحوالة ومراقبتهم التغيرات أمام بيت إبراهيم أو داخله)

إلى مكتب البريد، لأن الحوالة لا تسلم دون أوراق ثبوتية لمن يستلمها. ثم بدأت رحلة تأمين الأوراق الصعبة، لأن الصور لم تنجح في المرة الأولى، ولم يعوض عليه ما دفعه لأجلها، وشهادة الميلاد عصيت عليه لأنه لا يعرف في أي شهر ولد، ويستعين بمحام وعده بأن يحصل له على الحوالة، لكن المحامي يخدعه ويدعي أن المبلغ سرق منه في طريق العودة، ويعوض عليه بمبلغ خمسة آلاف فرنك وكيس أرز، وحين تلمح نسوة الحي الكيس يتجمعن أمام منزل إبراهيم طالبات العون، فيبدأ بتوزيع حفنات منه، وتخرج الزوجتين على الجلبة فتبعدن النسوة وتخطفن ما تبقى من الأرز إلى الداخل، وتنتهي الحكاية الحزينة بوصول امرأة إلى منزل إبراهيم تقول: أطفالي لم يطعموا منذ ثلاثة أيام إلا مرة في اليوم، وأبوهم لم يعمل منذ خمس سنوات، وأخبروني أنك رؤوف كريم.

رسم سمبين عثمان شخصيات واقعية محاصرة بأثقال الحرمان، تحاول جاهدة أن تصمد وتنهض، تتمسك بالحياة، وببارقة أمل تخرجها من المعاناة، والتقط تفاصيل المكان الذي يعشش فيه البؤس، قال في فاتحة الرواية: كانت البيوت متقاربة متماثلة، مبنية من خشب عتيق بال، مسقوفة بصفيح صدئ، أو فروع شجر لم تجدد، أو حتى بمشمع أسود ص31.

وحين أخبر ساعي البريد زوجتي إبراهيم عن الحوالة وقيمتها، استغربتا الخبر، وقالتا: لا تقتلنا أملاً! ص33، وكأن المبالغة في الأمل لها التأثير السلبي نفسه للمبالغة في التشاؤم.

المرأتان اللتان منحهما الإشعار شعوراً بالقوة والغنى، مضتا إلى مبارك صاحب الدكان وكل منهما تحمل طفلها، واثقتين بأنه سيعطيهما رزاً وزيتاً بقوة الإشعار المغري.

الحوالة وصلت "ورقياً" لكن الحصول على المبلغ يحتاج إلى أوراق تثبت هوية صاحبها، ولا يملكها إبراهيم، وهذه حال كثيرين من سكان الدول الفقيرة التي لم يتم فيها إحصاء السكان وتسجيل المواليد الجديدة ومنح بطاقات الهوية للمستحقين، وإبراهيم وجد صعوبة كبيرة في تأمين شهادة ميلاد بعد أن أبعده الموظف بقسوة، وقد حصل على معونة من قريب له قيمتها خمسة آلاف فرنك أعطى ثلاثة منها لأخته بحسب رغبة ابنها مرسل الحوالة، وأنفق الباقي على تأمين الثبوتيات اللازمة للحصول على النقود، وقادته المصادفة إلى أحد المحامين الذي طمأنه بكلام معسول أنه سيحل المشكلة، وحدد له موعداً لاستلام المبلغ، وحين قابله أخبره أن المبلغ سرق منه وهو عائد إلى المنزل، وهو لا يملك سوى خمسة آلاف فرنك يمنحها لإبراهيم مع كيس أرز، وأوصله إلى منزله ووعده بأن يؤمن له بقية المبلغ بعد حين.

لم يكف أهل الحي عن مراقبة بيت إبراهيم عند معرفتهم بأمر الحوالة، وكان بعضهم يزور المنزل ليرى ما يطبخ أو يشتري، وبدأ بعض الجيران يظنون سوءاً بإبراهيم وزوجتيه متوقعين أنهم يخفون عنهم حقيقة الأمور، ولا يرغبون في مساعدتهم أو إقراضهم مالاً أو أرزاً.

لم ينس إبراهيم مرة أن يساعد متسولاً عجوزاً، أو يرد طلباً يمكن تأمينه لجار محتاج، ولكنه لم يقدم صدقة لرجل قادر على العمل، وقال في المسجد مؤكداً موقفه: أعطوني سورة في القرآن تؤيد منح الصدقة للرجال القادرين على العمل.

جرجي ميسا الجار المريض بالاستدانة شكا لإبراهيم أن أبناء أخواته المغتربين في فرنسا يهملونه، وأضاف: أمر حسن دائماً أن نعرف أن الشباب يفكرون بنا ص41. ولازم إبراهيم الذهاب إلى مكتب البريد آملاً أن يحصل على ما يسد الرمق، وأمام مركز البريد كان الشحاذون مصطفين مثل أواني زهور ذابلة، يمدون أيديهم وقدور استجدائهم زاعقين بمصائبهم ص48.

ودار حوار جاف بين إبراهيم والموظف الذي ينطق بالفرنسية، قال إبراهيم الذي لم يجلب ما يدل على هويته للموظف: أنت تريد قطعة من الورق لتعرف من أنا؟ لدي وصل ضرائب وبطاقة الانتخاب ها هي ... أجاب الموظف وهو يدفع يد دينج بعيداً: لا فائدة أيها الشيخ، دون الصور وشهادة الميلاد والطابع لا أستطيع أن أفعل شيئاً ص52. وعندها غادر جاره ميسا دون أن يودعه، وقلقت الزوجتان بسبب تأخره وظنتا أن عاهرة جلبته كي تمتص ماله.

كان أشد باعث على الحزن لدى إبراهيم دينج أن لا أحد يريد سماع الحقيقة، لم تصدق أخته أم عبدو أنه لا يملك مالاً وأنه لم يستلم الحوالة، ولم يصدق الموظف أنه مواطن يملك بطاقة انتخابية ويدفع الضرائب، ولم يصدق جاره جرجي ميسا أو صاحب الدكان مبارك أو جيرانه جميعاً أنه لا يخفي عنهم شيئاً، وأن حياته مثل حياتهم لم تتغير، وكان يقول في سره: مضيعة للوقت أن تقول للناس الحقيقة هذه الأيام ص82. فالحقيقة لم تعد تقنع أحداً من أولئك الذين نسجوا حكايات حول المال المفاجئ الذي حظي به إبراهيم دينج على حد تعبير زوجته ميتي.

رهن إبراهيم دينج قرطي زوجته الذهبيين لمدة ثلاثة أيام، ولم يستطع تأمين قيمة الرهن لاستردادهما، وتحمل ضغط مبارك الذي يريد استرداد نقوده المسجلة في دفتره، ولكنه غضب حين همس مبارك في أذنه بأن يبيع بيته كي يحل مشكلاته وصاح في وجهه: أبداً، أبيع بيتي؟ لماذا؟ لأدفع لك؟ قل لمن بعث الرسالة: إبراهيم دينج لن يبيع بيته أبداً، فقير أمر يمكن احتماله، لكن فقير بلا بيت، هذا هو الموت ص93.

وصف صمبين عثمان أوضاع المفقرين في السنغال، وهي أوضاع معظم سكان القارة السمراء، إنهم يسكنون بيوتاً من الصفيح أو الخشب العتيق، وأطفالهم لا يجدون الطعام، وهم عاطلون عن العمل يرجون الفرج بالصلوات، أو يحتجون بالإضرابات لكن مصائبهم تتناسل وأوضاعهم تزداد سوءاً، وكشف عثمان فساد الإدارة والفئات التي تستغل بؤس الفقراء مثل صاحب الدكان والموظف والمحامي والشرطي ليشير إلى وجوب إعادة تأهيل هؤلاء كي يقوموا على خدمة أبناء بلدهم وتسهيل أمورهم وتصريف أعمالهم، دون إهانات أو تعقيد أو تجاهل أو استعلاء.

استخدم صمبين لغة سهلة أقرب إلى اللغة الشعبية، وصاغ حوارات رشيقة، ورسم شخصياته بعناية ورصد انشغالها بالحدث المفاجئ الذي هز الركود وغير المشاعر، فالمفقرون متكافلون وهم يأملون بأن أي تغيير يصيب واحداً منهم يمكن أن يحس به الآخرون، ولاحظ الروائي أن الحياة الراكدة تربة خصبة للشائعات والانحرافات والنميمة والشكوك.

رصد عثمان حال السنغال بعد الاستقلال، ورأى أن تركة الإدارة الاستعمارية السابقة ثقيلة، لكن نهوض البلاد ونموها يحتاجان إلى توفير فرص العمل ومساعدة المناطق المفقرة ولجم ظواهر الفساد ويتطلبان أن تتحمل النخب المتعلمة مسؤوليتها، وتعود إلى البلاد من المهجر لتشارك بفعالية في ورشة التنمية المستدامة.

مشهديات عثمان للوجوه المتعرقة والسواعد المعروقة، وتصويره لتفاصيل قسمات الشخصيات تدلان على كاتب يرى بعين مخرج ويعرف أدق التفاصيل ويلتقط كادراً غنياً بالإيحاءات، يستطيع جعل الحادثة الصغيرة مدخلاً لولوج أعماق النفس وأغوار المجتمع.

قراءات نقدية ..

"إحباطات" فوزات رزق تتحدى الإحباطات

□ هيسم جادو أبو سعيد

"إحباطات" هي مجموعة قصصية جديدة للأديب الأستاذ فوزات رزق، صدرت عن اتحاد الكتّاب العرب عام 2010م.

تضم المجموعة أربعة وعشرين عنواناً يمثّل كلٌّ منها قصة، رغم أن بعض هذه العناوين يمكن أن تشكل مع غيرها قصة واحدة أو متتالية قصصية.

قسم الكاتب مجموعته إلى عناوين رئيسية اندرجت تحتها عناوين قصص، وهذه العناوين هي: مكاشفات، مذكرات، شظايا زفاف، المعرف بالإضافة وهي قصة واحدة طويلة مؤلفة من عدة مقاطع، إحباطات، مسارات. وجاء عنوان المجموعة القصصية "إحباطات" مطابقاً لعنوان إحدى قصصها، وهي أقرب إلى المتتالية القصصية، لكن هذا لا يمنع أن يكون العنوان معبّراً عن كل قصص المجموعة التي امتلأت بالإحباطات.

جاءت قصص المجموعة متنوعة في لغتها ومضامينها وأسلوبها، إلى درجة تستحق معها كل قصة تقريباً من هذه القصص وقفة ودراسة خاصتين. فقد جاءت اللغة شاعرية مفعمة بالدلالة ومزدانة بالصور في بعض القصص، وجاءت بسيطة قريبة إلى اللغة الدارجة فعادت إلى بعض كلمات اللهجة العامية والتعابير القديمة من الواقع في قصص أخرى، ففي "**ماكينة شكرية**" وردت: الحرز، مريولة من الملس الأسود، سروال من الألماني، الدكة، حبل شعر، خشة القصل وغيرها. وسأحاول فيما يلي إلقاء نظرة سريعة على معظم قصص المجموعة.

قدّمت قصة "مطاردة" واقع انعدام الثقة بالمحيطين وحالة الخوف والترقب منهم، وتناولت

ببراعة التقدير الخاطئ لمكمن الخطر. وتميزت بلغة تدل على قوة فعل الآخر كما يراها الناظر أو الراوي (اخترق مفاصلي. نخر أعصابي. امتشق قلماً. عيناه تلتهمانني). وبازدواجية السرد التي تمكّن الشخصيات من التعبير عن ذواتها بحرية. وبالنهاية غير المتوقعة للقارئ ولشخصيتي القصة. وهي التوقيع في أسفل ورقة بيضاء. ربما ستُعَدُّ عليها تهمة ما عند حاجة القمع إليها.

قصة "**بعد فوات الأوان**" تركز على عاطفة المرأة التي تعاني أمام أساليب التعذيب السادية التي تجعل من اسم أي شخص "هو" وترى في كل كتاب تهديداً كامناً. وهذا التركيز على العاطفة جعل ما تحتويه تلك الأوراق وسبب وجود السجين في السجن أمراً ثانوياً. تميزت القصة بالبوح الداخلي للمرأة باستخدام ضمير المخاطب. وهو المخاطب الغائب السجين. وباستخدام الرمز. فلربما رمزت الطفلة "**نيسان**" التي أوثقوها بجنازيرهم إلى الربيع الذي يمنعونه من القدوم وإلى المستقبل الذي يقتلونه ليُذِلّوا الحاضر. وتميزت بالتوظيف الأدبي لأواليات الدفاع النفسية للشخصية. فرغم إصرار المرأة على فتح الصندوق وإخراج الأوراق منه أبدت رغبتها في التنصل من هذا الفعل فأخرجت السجين (الذي تتوقع أن يرفض هذا التصرف) أخرجته من إطار الصورة ليقوم هو باتخاذ هذا القرار الحاسم. وليقودها من معصمها كأنه يجبرها على ما لا تريد.

في قصة "**بريتش بتروليوم**" يمثل الشخص المحتل للصورة القمع والظلم المتحدي (أنا في رموشكم ومسام جلودكم) والذي يحتل كل الاتجاهات ولا يهتم بالأخلاق والمواثيق (دق راسك بمنظمة حقوق الإنسان) ويطلس الجدران بشعاراته. ثم يخبّئ حقيقته بوجه هادئ يرتدي مساحة من ود. ومع كل هذا فالشخص المتكلم في القصة يصرّ على التحدي والإصلاح حتى في أحلك الأوقات (نضحت الأخلاط الطافحة. مسحت الجدران بكمي) ويصر حتى في السجن على أن يكون حراً (سأكتب. أنا حر... هل أنت أخو كيفي؟).

وتتحدث قصة "**جنرال**" عن ممثل للقمع والظلم لا يخاطب الناس إلا من خلال حاجز الشاشة. فلا يسمعهم ولا يراهم. ويثير قرفهم من بصاقه وصراخه. ويعزز. رغم قسوته وتهديده. إيمانهم بأنه لن يدوم في موقعه ذاك (فلو دامت لأبي زيد ما وصلت لذياب) على حد قول الراوي في القصة. وحين يزورهم لا يترك بلدهم إلا خراباً. وحقق الكاتب حالة الإدهاش للقارئ من خلال التخييل والرمز في القصة حين يبدأ البزاق بالدخول إلى الشاشة. لكن النهاية المتشائمة أنهت الدهشة بالصدمة المؤلمة. ففي اليوم التالي لقضاء البزاق على الجنرال يظهر عملاق يشبهه "مخلق منطق" كأن الناس يدورون مع القمع والظلم في دائرة مفرغة.

ويشير الكاتب في قصة "**ياور**" إلى مسألة تربوية تجعل من طفل في المدرسة عيناً للمعلم تسهر على حفظ النظام داخل المدرسة وخارجها. فيقوم المعلم الممثل للسلطة برفع شأن شخص كهذا الطفل. بينما يظل مكروهاً بين الأولاد في المدرسة ومن أبناء المجتمع من حوله فلا يطيق أحد رؤيته.

وتقترب قصة "مشابهة" من قصة "**ياور**" وتكاد أن تكون مكمّلة لها. حين تتناول شخصاً يستخدم كل أساليب الغش والكذب والوصولية والانتهازية منذ طفولته ليصل إلى منصب هام جاراً خلفه من لا تسعفه مواهبه الشريرة للوصول إلى هذا المنصب بقدراته الخاصة. وحين تتعارض

مصالحه مع الآخرين "الذين لا يقبلهم إلا تابعين له" ينقضّ عليهم مهدداً خانقاً حتى يرعووا أو يقتلهم بطلقة واحدة. وما يميز هذه القصة هو أنها يمكن أن لا تشير إلى صراع بين شخصين مختلفين فحسب، بل إلى صراع يعيش داخل الشخص نفسه لينتصر فيه، في نهاية المطاف. وهذا ما يعيدنا إلى جانب التشاؤم لدى الكاتب، الجانبُ المظلم من شخصيته وينطفئ صوت ضميره.

و"**البو**" في القصة المعنونة باسمه يرمز إلى الزيف والخداع لسرقة حليب البقرة، ثم يصبح هو نفسه، حين يصير "الغضيب" بواً، مَن يستولي على حليب البقرة متذرعاً بكلام الله، ثم "يفش" البو بغياب ثروة الحليب التي لا يمكن أن يكون له حياة دونها أو دون سرقتها.

وفي قصتي "**مذكرات مقص**" و"ذكريات قلم" يبرز الكاتب التصحر الروحي للبشر، حين يضع في المقص والقلم صفات إنسانية فقدها الناس. فالمقص المونسن يشفق على قصائد الشعراء أكثر من البشر القساة، ويشفق على ألسنة الرافضين للاستسلام واعتناق الوهج الموصل للجنّة وتوقيع صك العبودية. بينما يظهر القلم نفاق الشاعر وتزويره لقصيدة تصلح لكل من يسكن القصر بغض النظر عن صفاته، لكنه ما يلبث أن يلقى جزاءه، ومرة أخرى بشكل مثير للإحباط، لا لأن الحق صار المعيار، لكن لأن هذا الشاعر صار من البطانة البائدة.

قصة "**شظايا زفاف**" والعنوان يدل على مقدار التمزق الذي تعانيه شخصياتها، جاءت في قصتين متصلتين "**هي**" و"**هو**" تبرزان حالتي الفقر والقمع اللتين تمتهنان كرامة الإنسان وتذلانه حتى في علاقاته الحميمة، وتبرز حالة الزيف والكذب التي تجعل من يشترون البالي يؤكدون أنها من الصالحية وبالشيء الفلاني، ثم يشمئزون ممن يعترف بصدق أنه اشترى أثوابه من البالي. وتبرز أيضاً حالة العزوف عن العمل السياسي والخوف حتى من العروس، رغم جمالها المتاح، كونها تتكلم في السياسة.

وتلتقي "**شظايا زفاف**" مع قصة "المعرف بالإضافة" من حيث وصفهما للإنسان المسحوق والذي يلجأ إلى الغربة ليعيش ويكسب الرزق فيُجبر على بيع إبداعه (الذي لا يقدّر بثمن) لمن يبتزه، فيأخذ منه الإبداع مقابل السماح له بالاستمرار في عمله، وعندما يرفض هذا الابتزاز يُطرَد إلى بلده المعادلة لحالة الفقر والبطالة.

وقد تميزت قصة "**إحباطات**" بالبساطة المتقنة ورشاقة العبارة وقربها من حياتنا واستلهامها للمعتقدات الشعبية "**العين التي تأخذ مداها من الحجر**" وتناول العادات الاجتماعية والتنقل بإتقان بضمير المتكلم من شخص إلى آخر (زايد، الأم، شكرية). وتميزت أيضاً بالنهاية غير المتوقعة والملتبسة في "مندل" التي تترك القارئ حائراً بين الحلم والحقيقة، فوجود الإبريق الأصفر يوحي بأن زايد كان يحلم واستفاق عند عودة أمه، لكن الإشارة إلى أن الأب راح يعالج جراح حمود تعود بالقارئ إلى الحقيقة وإلى الحيرة بين الأمرين. وكذلك النهاية المبهمة في "بهيجة" التي تفتح باب احتمالات عديدة على مصراعيه، فهل أخذه الضبع أم أنه وصل إلى بيت بهيجة أم أنه ظل في بيته مع أمه؟!

ويبدو لي أن القصص التي أخذت عنوان "مسارات" تخرج قليلاً عن المسار العام لقصص المجموعة، فتتحدث "مبارزة" عن التحدي من أجل الحب، وتتميز باستخدام ضمير المخاطب في

السرد. وتتحدث "**نافذة**" عن الحب والفهم الخاطئ لإشارة المحبوبة التي وعدت شخصاً آخر "**وجدي**".

قصة "**غزالة**" التي تتناول إنساناً يعود في تابوت كان يمكن أن تُضَمَّ إلى الجزء المسمى "مكاشفات" كونها تقترب منه في موضوعها. فهي تتحدث عن تلك الأم أو العاشقة التي انتظرت رجلها عشرين عاماً وهيّأت له أجمل ما لديها، ليعود ميتاً. فالقصة تبرز فكرة أن من يعانون من القهر والقمع والظلم ليسوا من هم في الداخل فقط. فالمعاناة تمتد إلى من هم في الخارج أيضاً.

المجموعة القصصية "**إحباطات**" للأستاذ فوزات رزق، رغم الصورة الباهتة التي ترسمها للواقع، تتحدى الإحباطات من خلال جرأة الطرح وجمال الأسلوب واللغة وتناول الأعماق.

□□

نديم محمد.. فارس لن يترجل

دراسة أدبية للباحث

د: أحمد عمران الزاوي

□ يوسف مصطفى

بعد اشتغالاته الفكرية والتي تجاوزت عشرين مؤلفاً: كلاً لم يخرج العرب من التاريخ ولن يخرجوا منه ـ كتابٌ مفتوحٌ إلى المواطن العربيِّ ـ الحضيض ـ الصوفية بين الوهم والحقيقة ـ العدل الإلهي والتناسخ ـ نضال المرأة في مواجهة التحدي.. التلاقي المسيحي الإسلامي ـ الصهيونة اليهودية والصهيونية السياسية ـ أضواءٌ على العولمة والحضارة ـ جولةٌ في كتاب ـ تاريخُ القرآن الخ.

يطل علينا د. عمران بدراسته القيمة (نديم محمد.. فارس لن يترجل) وقد وجدت فيها الكثير.

هذا الكثير مصدره التجربة الشخصية للمؤلف مع الشاعر /نديم محمد/ من خلال معايشته، والقرب منه في إقامته بطرطوس، والتي زادت عن الخمسين عاماً. بالإضافة للمعرفة الأدبية، والبحثية، والتذوقية التي يملكها المؤلف.. وبالتالي هو قادرٌ أن يقدم ذكريات، وقضايا لا يعرفها الآخرون.. وبالتالي التعليق عليها، وعلى دلالتها لتشكل إضافة نوعية لما لا نعرفه عن نديم محمد.

ما أثارهُ الدكتور عمران من أنّ الملوك لم يخلدوا من الإسكندر إلى الخديوي.. لكنّ /امرئ القيس والمتنبي، وشوقي/ وغيرهم بأشعارهم خالدون.. هذه حقيقة أبدية.. لقد أوضح الكاتب منهجهُ الدرسي يقول: (لقد توزعتُ على المواضيع التي أبحرتُ بين شاطئيها، وحرصت على القصائد مبوبةً، أي كلُّ بابٍ على حدة.. مُركّزاً على تاريخ صدور كلٍّ منها.. ومقتطفاً مختاراتٍ من كلٍّ منها.. لكي أساعدَ القارئ على تكوين فكرة مقبولة عن مراحل الشعر في

حياة هذا الشاعر الكبير).. هذا هو منهج الدراسة عند الدكتور عمران.

أحسن المؤلف في بيان محتويات /المجلدات الخمس/ من أعمال نديم محمّد.. وما يتضمنه كلٌّ منها.. مثال: فرق الأرقام بين قصائد /آلام/ وأنَّ الأرقام غير المذكورة هي ليست قصائد ضائعة أو غير منشورة بل هكذا رُقّمت القصائد في الأساس من قبل الشاعر.

قدم الدكتور عمران في الفصل الأول /نديم محمد/ شاعراً وطنياً وقومياً، وعرض منتخبات من شعره الوطني، مشيراً فيه للاستعمار الفرنسي وألاعيبه، وشعره القومي من موقعه البعثي، ومن معاني الرسالة الخالدة يقول نديم:

البعثُ نحنُ مناطفٌ من ضوئِهِ

ومقاطفٌ من كرْمِهِ المرصودِ

هو نهضةٌ خلاقةٌ وتلفتٌ

لأرى الشُّموسَ من الأباةِ الصُّيدِ

وعقيدةٌ بناءةٌ ورسالةٌ

غرّاءُ للتحريرِ.. والتوحيدِ

ثم مديحه لعبد الناصر.. وفيها بيتُ الأملَ القوميّ وتطلعات الغد:

يا أسمرَ الأهرامِ عَصفُ

خطاكَ لا مَهْلٌ وخطْرُ

قمْ أنتَ وحدَكَ لا صلاحَ

ولا معاويةٌ.. وعمرو

الخلدُ عمرُ.. الملهمينَ

وما لباقي النّاس عُمْرُ

يرى المؤلف أنَّ /نديم/ لم يترك جانباً قومياً إلاّ طرقهُ، وغنّاهُ.. الوطنُ، الوحدةُ العربيةُ، عبد الناصر، عدنان المالكي، ثورةُ الجزائر، حرب تشرين، فلسطين الخ..

وشعره فيها صادقُ العاطفة، فيه استنهاضُ الهمة، واستحضار التاريخ العربي، وهو فنياً شعر متقدم غني الصور وجميلها قبل أن يكون شعراً سياسياً يقول نديم في بعض اللاجئين الفلسطينيين/:

أيُّ بدعٍ منَ الضمائرِ أملى

مَنْزَحَ الطّيرِ عن ظلالٍ وماءِ

فشريدٌ على السّبيلِ نزيلٌ

وملمٌّ على.. هواءِ العَرَاءِ

ومُكِبٌّ على السّرابِ ظميءٌ

يلعقُ الرِّيَّ منْ فمِ الرَّمضاءِ

قدم المؤلفُ الكثيرَ من التوضيحاتِ حول مناسبة القصائدِ، وبعض المفارقات فيها، ودواعيها، والإشارة لسياقها الزّمنيِّ، ومناسبتها.. وهذه مسائلُ هامة لا يعرفها القارئُ /للنديم/.. كما يؤكد أنَّ نديم كان يسيرُ مع الأحداث متأثراً بها.. وبوقائعها، وكان نديم يسبق الأحداث، ويتنبأ بها.. امتاز فصل /قوميات نديم/ بغنى الشواهد وتنوعها، وغزارتها.. وفنيتها أيضاً.. مما جعل نديم يُحسَبُ في طليعة الشّعراء الوطنيين، والقوميين.. وهذا لا يُعرف عن نديم حيث يُحسبُ الشعر القومي: لسليمان العيسى، ومحمود درويش وغيرهما ويغفلُ هذا الجانب عند /نديم محمد/ الباحث أحمد عمران أحضرَ هذا الجانب جيداً عند /نديم/، وهذه ميزة تُحْسَبُ له في هذه الدراسة.

في مسألة مواكبة /نديم محمد/ الأحداث القومية.. قسّمَ الدكتور عمران هذه المرحلة إلى قسمين: الأول: مرحلة نديم القومية التفاؤلية، والثانية: مرحلة نديم القومية اليأسيّة الانكسارية

العاتبة على العرب، وواقعهم، والمصورة لهذا الواقع دون تجميل، أو مجاملة.. بل بجرأة تصوير الواقع وما آل إليه.. كان نديم ينوسُ في القصيدة الواحدة بين موقفين الإيجابي والسلبي، بين الأمل واليأس.

ركّز الباحث عمران على خيبات /نديم محمد/ في الحب في الصحة الجسدية، في الناس.. في الدراسة.. في الآمال القومية إلخ ما لا نهاية من الخيبات.. ويشير أنّ هذه الخيبات كانت حافزاً كبيراً لإبداعات الشاعر في مجال الألم والانكسار لدرجة انشطار ذاته الإنسانية يقول:

خانَ قلبيَ قلبي.. وخانتْ أمانيْ

أمانيُّـهُ الصغّارُ الكبارا

فأي مستوى يأسي عندما تخون ذات الإنسان نفسه، ويخون قلبُه قلبَهُ.

يقول نديم:

كلُّ ومضِ خنجرٌ في النحرِ

أو ظُفُرٌ.. لَبّاةِ

كلُّ طيفٍ لاحَ في العينِ

مُريبٌ.. الخطواتِ

أجفلتْ حتى خيالاتي

وولَّتْ هارباتِ

أشار الباحث لقصيدة (يا عيد) لنديم ومقاربتها بقصيدة (العيد وكافور) للمتنبي يقول نديم:

أينَ الحلى والبرودُ الزُهرُ والغيدُ

وأينَ يا فرحةَ العيدِ الأغاريدُ

هذا جناحي ولا ريشٌ أطيرُ بهِ

وكرمتي يبستْ فيها العناقيدُ

وأذلةَ العُمرِ في أهلي وفي وطني

وكمْ أنادي ولا حِسٌّ لمنْ نُودوا

مقاربة الدكتور عمران بين القصيدتين على قصرها أشارت لمضامين القصيدتين من حيث الحزن، واليأس، وعبقرية التعبير.

في شعر المرأة عند نديم يستشهد المؤلف بقول الجاحظ في شعر أبي نواس: (شعرٌ لو نُقِرَ لطنَّ) ويقصد الباحث أن شعر نديم في المرأة له إيقاع خاص، فمقاربات نديم الأنثوية حملت بعدين، بعد نديم الشعري، وما يختزنه الشاعر من عواطف.. ثم استثنائية /نديم محمد/ في الإحساس بالأشياء، وقدرة التعبير عنها.. فهناك حُسية الصور الأنثوية عند نديم، وصدقية الحب، والتجربة، وخصوصية تجربته التي يختلط فيها العذري بالمادي.. حتى يكاد ديوان /آلام/ أنْ يكون هو الملحمة الأنثوية الخاصة التي حوت من الصور، والمواقف، والتداعيات، وألوان الألم والعذاب والأمل.. وحوت من الإنكسار، والنهوض، من الانتصار والهزائم ما جعله إبداعاً خاصاً يرتقي مستوى العالمية.

تشير الدراسة أنّ التدفقات العاطفية لازمت نديم حتى في شيخوخته، يقول نديم في قصيدة /سؤال وجواب/ قالها وقد بلغ الثمانين:

سألتني عنْ (أمير الحب) عن قلبي

وللسُخرِ على الوجهِ لثامُ

قلتُ والذكرى لها في..

مَلعبِ الخاطرِ فرٌّ واقتحامُ

كانَ لي يا حلوتي قلبٌ من الطّيرِ

جناحاهُ شبابٌ.. وغرامُ

عاشَ يا حلوةُ في ظلهما شعرٌ

هو الخمرُ.. حلالٌ وحرامُ

وفي قصيدة /عيد وعيد/ يقول:

أغرقيني بشذا سحركِ

صبّيني حريقاً في النهودِ

ثم أغفينا مع الأسرارِ

في وادٍ من الصمتِ مديدِ

عيدُنا في طيبِ ما كانَ

وعيدُ الناسِ في دفٍّ وعودِ

يقول الدكتور عمران (منْ يستطيع تحديد الخسارة الأدبية.. لو قدّر لحب /نديم محمد/ أن يصل بصاحبه إلى الزواج.. لا أحد يستطيع؟!).. معنى هذا أنّ تجربة نديم العاطفية التي لم يكتبْ لها النجاح قدمت هذا الإبداع الرائع في شعره العاطفي..

كل النصوص التي اختارها الباحث كشواهد شعرية هي من جيّد شعر /نديم محمد/ وما أكثرَ جيده، إنها بيتُ القصيد الذي يصيب غايته، وما يريده من الشاهد.

أفادنا المؤلف أنّ مسألة تصنيف القصائد في دواوين (المجموعة الكاملة) لم يعتمد الترتيب الزمني، والتدرج التاريخي لزمن القصائد.. وبالتالي نشرت متداخلة بأغراضها، وأزمانها، وهذا لم يخدم القارئ الذي يريد متابعة مراحل حياة نديم وعلاقتها بإبداعه الأدبي..

يصف الدكتور عمران قصائد /آلام/:

(ذلك الهوى الذي لم ينطفئ حتى انطفأ النورُ من عينيهِ..)

(تلك الألفاظُ التي تكاملت تكاملَ الأوتارِ لكلٍّ دوره الذي لا يقومُ به غيره في صياغة اللحن).

(تلك الأفكارُ التي يكلمُكَ صمتُها.. وكأنّها الصنُوجُ)

(تلكَ الأحاسيسُ الاجتماعيةُ التي جعلتْ شِعرَهُ يتقطرُ لوعة).

في دراسة د.عمران ل: /آلام/ يشيرُ إلى الكثير من الصور الجميلة في الأناشيد.. وسياق ورودها ويعلق عليها، وعلى فنيتها.. كما أنه يوضح مسار التجربة الغرامية لنديم وتقلبها ثم تعرجها.. وألوان العذابات التي ذاقها نديم فيها.. كما يظهر الكاتب المراحل الصحية والنفسية التي مر بها نديم، والظروف التي رافقت كل /نشيد/ فعكس النشيدُ حالةَ نديم وتداعياته..

بعد النشيد الخامس تبدأ مرحلة المراجعة عند نديم ـ مرحلةُ الندامةِ ـ والأسف والخيبات، على أيام مضتْ، وعذابات ذاقها.

كل أناشيد /آلام/ تحمل بريدُها، ويتمناها.. ولكن أينَ الواقع من العلم..

علاقة /نديم/ بعبد الناصر مرت بمرحلتين.. الأولى هي الإشادة بعبد الناصر في قصائد: الثورة الخضراء، عبد الناصر يتكلم، مولد المجد، أفق النسور.. أما المرحلة الثانية فهي خيبة أمله بالوحدة وعبد الناصر فنظم /فرعون/.

ميّز د. عمران في دراسته بين دوافع نديم السياسية، وأساسها /الموقف والمبدأ والهم القومي/ ودوافع الشعراء السياسية، لغرض المنفعة، والمصلحة.. وأنّ مقاس نديم كان مقاساً قومياً لذلك عاد ورثى /عبد الناصر/ في قصيدة /صمت الرعود/.

لم يمتْ منْ يَشِبُّ في كلِ نفسٍ

مارجٌ منْ أتونهِ المسحورِ

إنَّ صمتَ الرُّعودِ تعرفهُ الصحراءُ

في عنفوانِ ليلٍ.. مطيرِ

يكشفُ الكاتب أن مراثي /نديم محمد/ ومنها /ضحية النجوم/ والتي رثى فيها نفسه.. أن

نديم لم يكن منسجماً مع أبويه وإخوته.. ولعله كان غريباً عنهم.. هكذا كان يحسُّ..

يقول الباحث (لم يكنْ يحملُ عاطفةَ الابن تجاه الأب في رثائه لأبيه.. وكذلك كان مع إخوته، وهذا ما يفسر هجرته للأسرة، وسكناه لطرطوس).

في دراسة الدكتور عمران لقصائد الرثاء قدم لفتات فنية جميلة في التعليق على هذه القصائد، وعلى خصائصها، وتمايز بعضها عن البعض مثال: اللون الصوفي في رثاء الشيخ /عبد الصالح/ .ثم الصور والتعابير، في رثاء صديقه الحميم/ عبد الله العبد الله.

في رثاء نديم /لبدوي الجبل/ كان طابع القصيدة: الإعجاب بعبقرية البدوي.. وغياب العاطفة الشخصية في القصيدة.. التقدير: إنَّ العلاقة بينهما كانت عادية.. تقسيم الدارس قصيدة رثاء بدوي الجبل إلى أقسام رئيسية هو تقسيم فني موفق:

إعجاب نديم بالبدوي ـ امتداح شعر البدوي ـ امتداح المراثي في شعر بدوي الجبل. حديثه عن نفسه ـ حديثه عن أقزام الأدب. الفخر بالشعر.

أجاد الكاتب في الحديث عن معاني الريف، وعلاقة نديم به.. وتفصيل نديم في وصف مفردات، الريف، وألوانِ القرية وفصولها، واندماجه مع الطبيعة، وتوحده معها. في فصل /الشاعر والمرَضْ/ يقول د. عمران (مثلما كان أيوبُ نبيَّ الآلام في العصور الغابرة.. فإن نديم نبيّ الآلام في العصور الحاضرة).. لعل قصيدة وصف حالة (التدرن الرئوي) عند نديم هي قمة ابتداعيته من قمم ابداعات نديم:

رئةٌ مصَّها فمُ الدَّاء.. فانهرتْ كطينِ رخوِ ببيتٍ خرابِ

وضلوعٌ كأنَّها قفصُ الطَّيرِ
عجافٌ مفتوحةُ الأبوابِ
لا يحسُّ التَرابُ مشيَ عليه
فكأني أمشي وراءَ الترابِ

ومن يمشي وراءَ التراب أي تحته فهو في عداد الموتى.. وهنا لا بدَّ من الإشارة لرمزية الصورة /المشي تحت التراب/ أي الموت، وروعة نديم فيها.

أقام المؤلف مقارناتٍ بين رثاء نديم /لعدنان المالكي/ ورثاء /الجواهري/ له.. وهي مقارنةٌ قال عنها: إنها انطباعية ركز فيها على المعاني السياسية، والعاطفية في القصيدتين.. كما أقام مقارنة بين قصيدتي /كافور وفرعون/ لبدويِّ الجبل/ وبين قصيدة فرعون /لنديم محمد/.

في الفصل السابع عشر عرض لآراء نديم في الشعر الحديث وهو سلبي بعمومه من هذا الشعر. واضحٌ ميلَ الباحث للقصيدة العمودية وخصائصها.. واعتبارها تملك الجمالية والجوهر الشعري الذي لا تملكه قصيدة النثر، وحتى التفعيلة وإن الطعن بها هو بسبب العجز عن نظمها.

ختاماً أقول: قدَّم الباحث الأديب د. أحمد عمران عملاً نقدياً رائعاً اتصف بالشمولية لجميع أغراض نديم الشعرية، وأضاء إضاءاتٍ مفيدة لمراحل حياته وتجربته، ولخصائص شعره.. وقدَّم مقارناتٍ فنية بين بعض قصائد نديم وقصائد شعراء كبار آخرين أغنتْ فصول الكتاب، وأضافت له نوعاً بحثياً خارج غرضه الأساسي عن نديم لكنه مرتبط بالبحث عن نديم.

في تقديري سيكون الكتاب مرجعاً أساسياً لكل من يريد دراسة /نديم محمد/ والتعرف على أغراضه الشعرية حيث قدمتِ

الدراسة بفصولها السبعة عشر إحاطة بكلّ أغراض نديم. ومن الملفت كثافة حضور /الشاهد الشعري/ للغرض الواحد، وهذه ميزة هامة في هذه الدراسة.. قدمت الدراسة /نديم محمد/ شاعراً قومياً.. وهذا لا يعرفه الكثيرون عن نديم.

الدراسة إضافة نوعية لما كتب عن /نديم محمد/ ومرجع مدرسي كبير لكل الدارسين والمهتمين ليجدوا النصوص وعائديتها، وأغراضها. لا عجب أن يقدمَ الدكتور عمران أمثال هذه الدراسات وهو الباحثُ، والأديب، والمؤرخُ أيضاً.. كل التقدير لهذا الجهد المعرفي الذي أضافه لفضائه الثقافي، وللمكتبة العربية.

❑❑

فلسطين المكان الملون..

أرض بلا أحزان

ماهر رجا: معجزة الذاكرة الفلسطينية قدرتها على التوهج

□ عبير غسان القتال

مسربلاً بالحزن والمطر يأتيك عبر إذاعة القدس، قوة الماء في صوته تؤكد أن فلسطين والمقاومة لم يكونا يوماً سوقاً للنخاسة في الذاكرة الشعبية، وأنَّ فلسطين.. هي فلسطين من الماء إلى الماء:

"لن تموت المدائن بالقبح يا أيها الغرباء
لن تموت ظلال الذين مضوا
فهم يتركون على الدرب أسماءَهُم
ولا يأخذون على فرس الحزن أحمالهمْ
حنطةً ووجوهًا، بكاءً، وماءً "(1)

وعلى غناء حنين أبيه تفتحت بواكير أحلامه، فكم تمشى في حقول قريته الكرملية "اجزم"، مرتباً ذاك الفضاء الذي لم يره ولم يغب عنه، لتصدمه صورةٌ تطير إلى يديه مزلزلة رقعة الشطرنج التي حَفِظَ مواقعها... برهةً من صمت وضجيج.. يقظة موجعة... لم تكن صورة قريته تشبه مطلقاً ما نسجه خياله عقوداً عن ملامحها، فكان لا بد من صرخة جديدة "بدلت ذاكرتي" يتعرف فيها إلى قريته وقرية أمه وأبيه وأجداده من قبله:

"حتى تكوني قريتي.. بَدَّلْتُ ذاكرتي!
بدَّلتُ ذاكرتي إذاً من صورةٍ:
بيتانِ مِنْ حَجَرٍ على سَفْحِ الضَّبابْ
والمَسْجِدُ المَسكونُ بالسَّروِ القديمِ" (2)

ومن خيوط ذكريات أمه يتابع النسج على نوله السحري "الشعر" وطن الدهشة الموجعة، أمه الفلسطينية التي حرسته من الساحرات، سقته حواس التعثر بالأزرق الأبدي، أمه التي ما ملّت تردد أمامه أسماء أشخاص لا يعرفهم "أسعد- مسعد- مرشد..." هؤلاء هم إخوتها، أي أخواله

الذين يسببون لها الألم، لذلك تركها وحدها تمشي إليهم على حافة الضوء "السكين" في أرضها حيث تبقى الحياة، متابعاً النشيد:

"وكانت تقولُ تَعِبْتُ من العُمرِ

لكنني سوف أبقى لأجلكَ عاماً أخيراً

فإنّيَ إذا متُّ يَهْرَمُ عُمْرُكَ بَعْدي.

ويومَ الرحيلِ أطلَّتْ على أرض روحيْ

وقالت لنا مِنْ وراء حِبالِ الذَّهابِ:

وداعاً.. سأعرفكم عندما ترجعون إليَّ

تعالوا كما الغرباءُ،

بأنّةِ سُوْسَنَةٍ في الجَناحِ

وَهَمْسٍ بَليغٍ على الذكرياتِ.." (3)

كان يدورُ وجدانياً بعناصر ومفردات صغيرة، يتلمس هذا الوطن الذاكرة من أحاديث الآخرين، من أحلامهم وأفراحهم، ومن ذاكرة أمه... هذه الذاكرة المعرفية أو لنقل هذه الرموز "الفدائي الشهيد- الغربة- المخيم- العودة..." التي شيئاً فشيئاً أسس لوطن الحلم فلسطين، بدأها بالفدائي الشهيد، الذي فُتن به وغنى له، أخذه "الشهيد" معه إلى دروبه، فَخَبَرَ عن قُرب ميدان المقاومة، **"إني أراك عبوري إلى ما يفوق رؤاك- ستحتاج موتاً غزيراً لتحيا.."**(4)

ولم ينته بالعودة المفتوحة، إذ لم يفارقه إحساس الغربة في جُلِّ ما كتب، رغم أنه أُصيبَ بسحر دمشق وياسمينها وامتداد سورية في خاصرة التاريخ.. لم يبتعد حلم العودة عن وجدانياته، فكم تأبط أذرع العائدين.. أتراه إذا ما رجعت فلسطين يعود، هذا ما سيبوح به **الشاعر ماهر رجا في حوار عن الذاكرة والوطن لابن الشتات الفلسطيني:**

"سأخافُ ثانيةً

مِنَ النسيان إن سقطتْ

يداكِ على جبيني

سأظلُّ أذكر ذلك الوطنَ العنيدَ

كسنديان النهرِ

كان مخيماً

يمحو ملامِحَهُ.. ويكتبنا

فيمحوه الشتاء.." (5)

اجزم المختبئة في الذاكرة

حتى السادسة من عمري لم أكن أشعر بهذا الوطن المختبئ في الذاكرة أو المشكل في الذاكرة لم يكن قد ولد آنذاك في الخيال، أعتقد أن أول مرة أشعر بأن هناك اسماً آخر لمكان آخر أنا أنتمي إليه ربما هذا الأمر جاء في السابعة من عمري في الصف الأول، الأهل يعلمون الأولاد أشياء ترسخ في العقل في المرحلة الأولى، لأن الوجدان لا يحسها: **"نحنا، يابا من فلسطين.. فلسطين التي أخذها اليهود"**، هكذا يحدثون الأطفال.

شخصية اليهودي بالنسبة للأطفال غير واضحة.. من هم اليهود؟ ومن هذا العدو الغريب؟

ربما يركّبون القصة ويقولون الغولة... أبو رجل مسلوخة، يأتون بإحالات من القصص.. أو ربما يركب عليه شخصية الرجل المتجهم جارهم.. وصف ليس فيه شيء من الوجدان السياسي أو الوجدان الوطني.

وطن الأمهات وطن الذكريات

أيضاً شكل صورة هذا الوطن شيئاً فشيئاً، أحزان الأمهات وخطوط الجبين.. استيقاظ الصباح على دموعهن... وأنا كنت أستيقظ أحياناً أو أتوقف أو أفاجأ بأن أمي تتذكر إخوة لها فتبكي وأنا لا أعرف معنى الخال.. لها ثمانية

إخوة في فلسطين بقوا وهي هاجرت أقصد "أمي" مع أخ وحيد، ثم تزوجت أبي في بصرى.

بنى المخيم ذاكرة داخل ذاكرة، فأمي كانت تمتلك ذاكرة قوية.. وهي امرأة قوية.. عندما تحدثك عن الوطن.. عن قريتها أحياناً تشرق في رأسها اشراقات فتصف الأشياء بتفاصيل مرعبة، كأنها أغلقت الباب قبل قليل (أغلقت الباب على مشهد القرية لتحكي لنا) أو كأنه يعرض عليها "استايدات" (مصطلح سينمائي بمعنى صور فوتوغرافية)، تصف الحقل وأشجار الزيتون والعصافير، تصف بيتهم.. الشجرة أمام البيت وتصف حواكير النعنع والفرفحين والملوخية التي يحبها الفلسطينيون وكيف تطلع على السطح.. تصف الطريق إلى النبع.. تصف السهرات والحفلات.. تتذكر أسماء أناس بدقة شديدة، إلا أنني لما استلمتها لم أستلمها جيداً وعندما كبرتُ قليلاً تغيرت القصة قليلاً، بدأت تضيع بعض الأشياء لكن أنا لم أقدر أن أمسكها تماماً.. ورغم أنني أمسكتها أخيراً جيداً لكن يبدو الذهن يقوم بعملية توليف أخرى، لذلك يصير هناك تماوٍ.. هناك مأزق فيما يتعلق بالذاكرة.. فيما يتعلق أنك تبني صورة حقيقية.

الذاكرة ليست صورة حقيقية.. تخيلي الذاكرة وهنا دعيني أفرق بين نوعين من الذاكرة بين شيء تصنعينه في الذاكرة وبين الذكريات، بمعنى أدق في حالة الفلسطيني في المنفى هو يصنع شيئاً في الذاكرة بمعنى لم يعشها، أما الذكريات فنطلقها على أحداث عشناها في الغالب، هناك وقائع عشناها وبنينا مجموعة ذكريات.. الأمر بالنسبة للمنفى أو المخيم هو يبني ذاكرة داخل ذاكرة، يعني ذاكرتان ثمة ذاكرة تُبنى من ذكريات الآخرين.. أحسُ آلامهم.. أحسُ مفرداتهم وأسمعُ ذكرياتهم.. من ذكرياتهم أبني ذكريات أخرى.. هل تتخيلين كم كانت قوية هذه الذكريات، فالخيال دائماً أشد قوة من الواقع.. هنا يتحول المكان إلى رمز.. نقدّسه. لكن الخيال ألعن من ذلك... والسؤال هل نستطيع أن نعيش بلا خيال؟

بدلت ذاكرتي

تصوري أسماء الأشياء والمفردات والأشخاص وأسماء الحيطان والدروب وأشكالها بعد قليل تكتمل فتكتمل وتعلو لتشكل قرية صغيرة في الذاكرة اسمها **(اجزم)** فأكتب عنها كبيراً، كان هناك مفاجأة، فعند المبدع مفاجأة حين يكبر..ما هي ؟!.

أن تتخيلي أنك أحياناً في تعاملك مع الوطن هناك مستويان بالنسبة للذاكرة التي تنهض في المخيم عن الوطن.

المستوى الأول، الذي لا يتغير أنه وطني السليب المعزز بالفكرة الإيديولوجية والسياسية هذا وطني السليب.

المستوى الثاني: عندما يتعلق الأمر بوطن الذاكرة مرة أخرى من ناحية الوجدان ومن ناحية الخيال، في الخيال أنا في مأزق.. جيلنا دائماً في مأزق في الخيال، لأنك دائماً ستقفين في مكان ما وتقولين (بدلت ذاكرتي) بمعنى أنني انتقلت من وطني فلسطين الذي بنيته منذ اللحظات الأولى للطفولة.. إشراقات الخيال الأولى في الطفولة إلى ما بعد، لكن يتغير.. الخيال يعمل أحياناً مكيدة.. فخاً وكميناً، فكل الذي بنيته في الخيال غالباً مبني على إشارات وصور. لكن بلا إحداثيات حقيقية على أرض الواقع مئة في المئة ليست دقيقة، فمثلاً رأيت أول صورة لقريتنا في فلسطين عام 1992 وهي صورة حقيقية في **كتاب لـ وليد الخالدي "كي لا ننسى"** حيث

صوّر وكتب عن "418" قرية فلسطينية هدمها اليهود في الجليل. عندما رأيتها فوراً صعدت إلى رأسي هذه الجملة **"بدلت ذاكرتي"** لأن معطيات القرية تختلف تماماً عما نسجته لها في الذاكرة.. طوال عقود.. مختلفة تماماً. كنت مثلاً أتخيل وادي الحمام عميقاً قليلاً ومكتسياً بالأشجار الدغلية وجدته أقل من ذلك، كنت أتخيله في الجهة الغربية فوجدته في جهة أخرى، كنت أتخيل جامع القرية ومدرستها بشكل مختلف.. إذ كان يُقال هناك جامع ومدرسة في قريتكم.

تحدي وطن المنفى

الذاكرة هنا المحور الذي تدور حوله خيوط النول التي تنسج. التي "نسجت" فينا **وطن الذاكرة.. وطن الذكريات** ليستحيل بعدها إلى توافق مع الوطن الحقيقي. لأنها "الذاكرة" محاولة احتيال على واقع غير موجود في هذه اللحظة بمعنى أنك تبنين صوراً وتستدرجين عناصر أشياء لتبني حقلك الخاص من حقل موجود أساساً لكنك لا تطالينه.. الذاكرة بالنسبة لي، مخيم درعا ومخيم حماه وما بينهما من العمر، هناك من التجربة الكثير، فمثلاً عندما نقول مخيم درعا نقول الشهداء الذين أتوا وأناس معروفة بالنسبة لي أسماؤهم.. قصص استشهادهم ربما تكون قصصاً مبالغاً بها، لكن هذه القصص نحن أضفنا عليها وربما هي أضافت علينا، إلا أنه في النهاية هناك نوع من التعاقد بينها وبين ذاكرتنا.

فأول قصة مصورة قرأتها عن الفدائي كانت عن طفل صغير يقوم بعملية استشهادية، **هذا الطفل الراعي "حسن"** يعثر على فدائي في الجبل، يعطيه الفدائي الجريح اللغم فيحاول حسن زرعه واستدراج الدورية إليه، لكنه لا يستطيع، فيقرر أن يقول للدورية الصهيونية في أراضي 1967 أنه سيرشدهم لموقع وجود الفدائي الجريح وهو لا يستطيع أن يغادرهم فيضطر أن يكون معهم بسيارة الجيب.

يعني الولد قرر ذلك.. قد تكون هذه القصة قاسية على مشاعر طفل لكنها في الموضوع الفلسطيني هكذا تتم، أستدرك أنا لا أحب هذه الصورة الأسطورية لفلسطين **"المقاوم الأسطوري"** وقعنا في أخطاء كثيرة كمقاومة فلسطينية، والفلسطيني شأنه شأن غيره يخاف ويتألم، ينهزم وينتصر، وما أجمل محمود درويش حيث يتكلم عن حكمة المهزوم، لا أحب الأسطرة الزائدة فيما يتعلق بمقدرات الفلسطيني أعتقد أن قوة الفلسطيني أو أي شعب يوضع في هذه الحالة هي معاندة الوقائع وقوة الذاكرة وقدرتها "الذاكرة" على أن تبني جيلاً وراء جيل وأن تكون حاملاً لهم... تمتلك هذه الذاكرة القدرة الحاملة على أن تنقل الوجدان... الذكريات تيبس الوجدان، لكن إذا احتجنا نحكيها لكي يتحرك بها الوجدان فالصورة أمامنا. هذه نقطة هامة، هناك تباين بين الداخل والخارج إذ ينظر الداخل إلى أن الخارج أسطروا الفلسطيني حتى النضال...

أريد أن أقول، التحدي الذي عاناه ابن المنفى الفلسطيني يضاعف تحدي الفلسطيني في أراضي 1967 بدرجات وأنا مسؤول عن هذا الكلام. هذا التحدي أولاً: تحدي وطن... تحدي وطن المنفى أن تبني ذاكرة من الذاكرة داخل وطن في الذاكرة، وأن تعيش في بؤس المخيمات، بؤس المخيمات أنتج ذاكرة وجدانية...

أنا الآن من؟

أنا واحد بين مخيمين وبينهما من البؤس والشقاء والألم ما لم يكن ليحول إلى هم

شخصي، فمثلاً بائس يقول أنا حزين أنا جائع، هناك الوطن جائع والوطن حزين والوطن متعب هذا التماهي مع الوطن ثم هذا "الجوع والألم والأنروا والمدرسة" الهموم الفلسطينية فمثلاً الفلسطينيون في الخيام كانوا يعيشون حياة، وأنا لم أعش الخيام عشت في بيوت الطين واللبن... كانت حجارة من القش وكانت الأمهات كلما تشقق الطين تستدعي الجارات لكي يقمن بجبل الطين والقش وكنا نرى ونساعد ونحن الأطفال وبعد أن ننتهي نكتب "فلسطين" قبل أن يجف الطين، فلسطين بالنسبة لنا هي الحلم في المرحلة الأولى ولم يتكون بعد وطن الذاكرة، هذا الحلم الذي يشبه مغارة علي بابا الذي سيخرجنا من الطين وسيخرجنا من المكان غير الملون إلى المكان الملون وإلى أرض بلا أحزان، حيث لا أرى أمي حزينة ولا أبي يتعب ويشقى يخرج باكراً ليعود ليلاً متعباً ولا زاد قليل ولا مطر أو برد كثير وخيام تطير.

صراع الذاكرة بين القسوة والبطولة

بتقديري، الأسطرة تقديس للقضية، الأسطرة شكل من أشكال تقديس الوطن الذي يلعب الخيال فيه دوراً كبيراً في تقديمه بصيغة مقدس. وطن لا تعرفونه.. إنه في الذاكرة... لم تأكل من برتقاله.. لم تتعلق على أغصان أشجاره مع ذلك أغصان الأشجار لها رائحة والشمس عندما تتخلل هذه الأوراق... الشمس الربيعية كل منا تخيل نفسه ذاهباً إلى النبع وقدماه تحكيان مع حصى النهر... كل منا تخيل الماء البارد عند الفجر الذي ما يلبث أن يسخن قليلاً وأن يتنشق عبير الأشجار المائلة على ضفاف النهر.. كل منا تخيل لحظة الغروب عندما تغطس الشمس في بحر حيفا.. كل منا تخيل كوخاً صغيراً يبنيه على جبل الكرمل في منطقتنا على الأقل..

إذاً كان دائماً هناك حس أسطوري.. وهذا الحس الأسطوري هو الذي أسهم في حماية الوطن داخلنا، الآن أنا أفترق عن هذا الحس.. بعد أن كبرنا قليلاً أستطيع أن أقول له اجلس أمامي لأحاورك.. لا تتلبسني... اجلس أمامي... سأجلس هنا وتجلس هنا.. ولكننا صديقان.. لا أستطيع أن أتخلى عن فلسطين المقدسة ولا عن فلسطين الأسطورية.. التي حملتني وشكلتني أنا كما أنا ماهر بكل عواطفي وأحاسيسي وطريقتي في الحب.

أن تعيش في وطن الذاكرة وأن تبقى وفيّاً لهذا الخيال... لهذا الانتماء عبر هذه المسافة وأنه أنت مثلما يتعلق الثوم على الجدار تعلقين ذكرياتك في أماكن مختلفة وتضعينها في مرآة تضعينها أمامك... الذاكرة الفلسطينية بهذه الطريقة فيها شيء من الأسطرة ربما لن تمر على شعب آخر... اليهود زعموا أنهم غابوا عن أرض الميعاد 2000 سنة وزعموا عن أرض فلسطين "ما يسمونه أرض الميعاد" لكن لا يملكون ذاكرة ولم يعيشوا في هذه الأرض ولا أحد منهم، ولكن أنتِ أخذتِ من ذاكرة إلى ذاكرة وعن أرض معاشة... نتكلم عن نصف قرن أو أكثر ونحن جاوزنا ستين سنة لكنها لا تزال متوهجة وأنا كل يوم تزيد توهجاً عندي.

وترجع إلى الوراء لتجد أن هذه الذاكرة فيها شيء من القسوة، أنه أنتِ لا تريدين النظر إلى ما يحيط بك ولا تريدين أن تتركي أي ذاكرة في المكان... لا تريدين أن تبني علاقة مع هذا المحيط المؤقت، علاقتك دائماً مع الحلم، والذاكرة فيها قسوة وأيضاً بطولة... رأيت بطولة في عيون الناس والناس المحتفظة بـ "كواشين الأرض وسندات الأرض من أيام العثمانيين." الذي يفتحها كأنه أمام دائرة حكومية، كأنه فقط

بالأمس كتبها وهو فرح بها، أنه يملك طابو بيت...

ليس الحنين إلى وطن غادرته هو حلم وقضية، هذه القضية إذا انتصرت يستقر القلب، سأذهب إلى إجزم.. ولكن قد أحب دمشق... هو القلب يستقر، أنا أحب فلسطين أرضاً مجسدة وأحبها وطناً وأحبها فكرة وأحبها قضية، فلسطين فاقت الشخصي بالنسبة لي، وما تزال حلماً كلما كنت أضع رأسي وأنظر في قصب سطح البيت الطيني وأبدأ أحلم وما يزال هذا الحلم قائماً، شيء منه ما زال حاضراً... لم يتغير وستبقى فلسطين بشكل من الأشكال في ذهني حالة الحلم الأسطوري الواقعي بالمعنى الايجابي، الحلم الرومانسي.

الشاعر ماهر رجا:

☒ ولد في مدينة "درعا" عام /1961/ من قرية "اجزم" في مدينة "حيفا".

☒ **صدر له:**

- "هواجس الفتى الغائب"
- "العربات"
- "الغريب وأنا"
- كتاب نصوص نثرية بعنوان "أبجديات"، وله ديوان قيد النشر سيصدر قريباً..
- مسرحية الطوق و"صمت ابن آوى" التي حازت جائزة الإبداع العربي في الشارقة عام /1997/، بجانب فوزه بجائزة عربية عن ديوانه الأول بداية التسعينيات.

الهوامش:

1-ماهر رجا- ديوان هواجس الفتى الغائب- قصيدة مطر يقود محمد.

2-ماهر رجا- ديوان أنا والغريب- قصيدة بدلت ذاكرتي.

3-ماهر رجا- ديوان أنا والغريب- قصيدة أمي الغريبة.

4-ديوان أنا والغريب- قصيدة من أنا.. من أنت.

5-ديوان العربات - كتابات على مطر الغربة.

□□

قراءات نقدية ..

القـــصة القـــصيرة في محافظة الرقة.. علامات ومواقف

❑ د. ياسين فاعور

هذه دراسة متواضعة تتسع لاثنتي عشرة مجموعة قصصية لاثني عشر مبدعاً من محافظة الرقة مقيمين فيها ومغتربين عنها، أمَّا المجموعات القصصية فهي:

1 – المغني والنخلة (1998). 2 – البازيار الجميل (1998). 3 – قصة فنان (1997).

4 – اضطرام الهويس (1998). 5 – حرق الليل (1997).

6 – مشاهد منقوشة في ذاكرة متعبة (1984). 7 – المجد في الكيس الأسود

8 – الخيبة (1999). 9 – الطائر والدب (1997). 10 – الغمام (1999).

11 – مكابدات أبي الطيب الزعلان (1994). 12 – قمر على بابل (1993).

وأمَّا المبدعون فهم:

1 – خليل جاسم الحميدي. 2 – إبراهيم خليل.
3 – إبراهيم كبة. 4 – سامي حمزة.
5 – سحر سليمان. 6 – صبحي دسوقي.
7 – نجاح إبراهيم. 8 – عمر حمود.
9 – إبراهيم علوش. 10 – ماجد رشيد العويد.
11 – بسام الحافظ. 12 – د . محمد إبراهيم الحاج صالح.

صوتان نسائيان وعشرة أصوات من الرجال، وهذه المجموعات القصصية صدرت ما بين عامي (1984 – 1999)، ما عدا مجموعة المجد في الكيس الأسود فقد صدرت دون تاريخ محدد، والمجموعات القصصية جميعها اشتملت على قصص قصيرة متفاوتة في عدد صفحاتها متنوعة في شكلها، وإن كانت بعض قصصها قد اتسمت بالشكل المعروف (وحدة النص) فإنَّ

بعضها الآخر اتخذ شكل المقاطع المرقمة، أو المرمزة بحروف الهجاء أو الإشارات.

وقد حملت كلُّ مجموعة عنوان قصة من قصصها ما عدا مجموعة اضطرام الهويس للقاص سامي حمزة فقد اختار لها عنواناً جامعاً يلفُّ مضمون قصص المجموعة.

ومن القصص ما استهلّه المبدع بمقولة مأثورة أو بيت شعر مجموعة ((قصة فنان)) للقاص إبراهيم كبة، ومجموعة ((حرق الليل)) لسحر سليمان، ومن المجموعات ما استلهم القاص فيها التراث، واستحضر الشخصيات التاريخية، وقد اشترك في ذلك كلٌّ من إبراهيم خليل، وإبراهيم كبة، وسامي حمزة، وسحر سليمان، وصبحي دسوقي، وإبراهيم علوش، ود. محمد إبراهيم الحاج صالح.

ومن القصص ما اعتمد الرمز بدلاً من الشخوص، وجاء ذلك واضحاً في قصص نجاح إبراهيم، وإبراهيم علوش، وماجد عويد، وبسام الحافظ، ومن المجموعات ما تكررت فيها شخصية رئيسية (منار) في مجموعة المغني والنخلة، ومشاهد منقوشة في ذاكرة متعبة.

ومن هنا كانت خصوصية كلّ مجموعة، هذه الخصوصية التي أملت علينا ضرورة التعريف الموجز بكل مجموعة لجلاء صورتها وتحديد هويتها.

1 – المجموعة الأولى (المغني والنخلة): للقاص خليل جاسم الحميدي.

وتقع في مئة وعشر صفحات، وتضمُّ تسع قصص قصيرة، وتحمل عنوان القصة الخامسة، تنبض قصص المجموعة بمشاعر جياشة تدفق أحاديث على ألسنة أبطالها الذين يحركهم المبدع بمهارة يحملون حزنه وهمّه، يمتعون القارئ ويشركونه همّهم وحزنهم جاءت (منار) شخصية مميزة في ست قصص من قصصه.

ينظم المجموعة حزن دفين، وهم ذاتي، حمله الكاتب شخوص قصصه (في حين ظلّت منار تقف في مكانها، كشجرة محملة بالحزن والسواد والوسامة، وهي تحدّق في الفراغ بعينين ذاهلتين حزينتين ذابلتين) ص١٧، ومن بين الحزن تبرق لحظات سعادة، يصطادها القاص بمهارة (في العام الماضي، تراشق ومنار بالثلج كالأطفال، وعندما تعبت وارتمت على الأرض، وهي تلهث بفرح، ارتمى هو الآخر إلى جانبها، ولا يعرف وقتها كيف امتدت يده إلى صدرها، كان صدرها دافئاً وشهياً، في حين غرقت هي في ضحك عذب ولذيذ، وهي تلاحظ ارتباكه وانفعاله الطفولي) ص٩٠.

والقاص يربط الواقع بالخيال والحلم موظفاً الوصف الخارجي والداخلي (كل ما فيه يشي أنه حزين ومتعب، وثمة خواء في داخله، ووجه منار يملأ القلب والذاكرة) ص٨.

كما يصف الحركة (مشى، وجد الدنيا تمشي معه... توقف فتوقفت الحركة) ص٧.

بلغة مكثفة، وجمل معبّرة (لقد تصالحت مع واقعها، وتآخت مع الحزن وتآلفت...) ص٢٦. يرسم اللوحة بالكلمات، ويبدو ذلك في اللوحة الفنيّة التي تبدو في الاغتيال ص٣٢- ٣٣، وتبدو اللوحة قصيدة شعرية عذبة.

ويعشق الحرية والانعتاق، وقد عبّرت عن ذلك (منار) التي كانت هي الأقرب إليه، والأكثر تعلقاً به، وإثارة حيثما تحرك يجدها معه، كانت ظلّه الذي لا يفارقه، مفتونة بغنائه، وأشدُّ ما كانت تخافه، وتخشاه، أن يتوقف عن الغناء أو يساوم عليه.

ومنار هذه التي ترافق الراوي في ست قصص شخصية نامية (وفي ذاكرته كانت تجلس امرأة لها شكل الوردة، ورائحة الغزالة، وتحبُّ الليل والمطر والغناء) ص٥٠. تحمل الحزن والألم،

وتبئ بالفرح، تصالحت مع واقعها- وتآخت مع الحزن، وتآلفت مع الأحداث، ثم أخذت في تحويلها وتطويرها ممهدة سبيل الانعتاق نحو الحلم والحرية والسعادة.

ومن خلال الحزن والألم ينقد الكاتب أسباب هذا الحزن، فينقد الواقع بما فيه من المرارة والعادات والتقاليد، ونزاع السلطة والإدارة والحياة، ويغوص في أحداث التاريخ، وهو في تجواله يحلم بالحرية وأجواء السعادة.

وفي لوحات تسع يطوف بنا القاص عالمه الفني الذي استلهمه من الواقع المر على لسان راو عارف يروي أحداث قصصه في ثماني قصص، أنطقه القاص ما خبره وما عاشه وما عرفه عن طريق السرد المباشر أحياناً، والحوار مع الآخر، أو الحوار مع الذات، ولم يهمل الطبيعة من حوله، الساكنة والمتحركة، وقد عبرت عن أحزانه- وشاركته انفعالاته وحركته، حزنت معه وفرحت معه.

وراو عارف بضمير المتكلم يباشر أحداث القصة في قصة (والريح يدفعني بقوة) يحاور الآخرين، ويحاور ذاته عن طريق التداعي.

وشخوص القاص تعرفهم بيئة الفرات (حميدي – منار – بارعة – زهرة - عبد الله - عبد الساري وابنه - والغجرية والرجل الرمز والضمير الغائب هو) يتحركون وفق خطة مرسومة يبوحون بالحزن، ويبشرون ببصيص النور، حيث تشرق شمس الحرية.

وقد اعتمد القاص الشكل المعروف في القصة القصيرة (المدخل والحبكة والقفلة أو لحظة التنوير في قصصه كلها ماعدا قصته الثالثة (قصص عن الحبّ والموت والغربة) التي جاءت في أربعة مقاطع، حمل كلُّ مقطع عنواناً مستقلاً (النهر – الغناء – عائشة - الاغتيال) شكّلت في مجموعها لوحة فنية، رسمها القاص بالكلمات.

2. **المجموعة الثانية (البازيار الجميل) للقاص ابراهيم خليل**، وتقع في مئة وأربعين صفحة، وتضمُّ ثماني قصص، وتحمل عنوان القصة السابعة، تتناول الشأن الاجتماعي في محيط القرية وطقوسها وعاداتها وأعرافها، بأسلوب ناقد للسلوك غير المقبول الذي يشيع في أوساط المجتمع القروي، ويحضر نهر الفرات في هذه القصص ألوفاً وادعاً وصديقاً للأطفال والأرض والطيور والعشاق.

تنبض قصص المجموعة بحياة القرية وأعرافها، يتحرك شخوصها في مجتمع قبلي تحكمه أعراف وتقاليد وتاريخ (وكانت القرية من قرى ذلك الزمان بيوتاً متناثرة) وينظم قصص المجموعة حياة إنسان هذه المنطقة بكل ما فيها من عذابات وقهر، وخشونة وقسوة، قهر الطبيعة، وقسوة الحياة، وتعديات الإنسان على أخيه الإنسان، كما يبدو نهر الفرات جباراً يجلب الطمي والكوارث، كما يجلب الخيرات، ويكون شريان الحياة (كان يقف مشدود القامة يرقب شيئاً خفياً كالطمي النهري، يتسرب في عصبه، فيتحلّق في داخله حالة من الخصب والشبق المتعطش، فتتحرك معسكرات النمل الوحشي هناك في الأغوار البعيدة) ص٦، والقاص يتابع حياة هذا الإنسان بعين ثاقبة، يرصد الحركة والصوت، ويقدمها شريطاً سينمائياً (صوت وصورة) (ومن بعيد رأيته قادماً، كان الصوت يقترب... يقترب... يقترب والمسافة تضيق، فوضعت أصابعي على عنق المهرة، فكان العنق يرتعش، وصوت الحزن الأزرق، وأجراس الفضة يتعالى، وأصابعي تغرق في سائل لزج ودافئ) ص٢١- ٢٢.

يتنقّل بنا القاص بيئة الفرات، يصف اللون والصدى والوديان والأغوار وأجراس القطن والثمر والشوك والسمك، وحراشف السمك والرمل والحصى والرقم الطينية، ويجوب الصحراء ليلاً بعباءته السوداء، ويسمعنا عواء الذئب، ويرينا نهاراً سحر الصحراء بنهرها وطيورها.

وفي هذا الفضاء يقدّم حياة الإنسان بمشاعره وأحاسيسه (سلمان الراوي ونعيمة حبه البكر ووجعه الدائم والأبدي، ولذا سمّى كلّ النساء اللواتي عرفهن بعدها باسم نعيمه، في محاولة لاستعادة الزمن القديم) ص٥٠.

يزور البيوت والمضافات (مضافة الدليمي ومضافة العرار، ويقدّم لنا جلسات السمر، ومناقشات الناس أمور حياتهم (حدّثهم عن مصاعب تسويق القطن ورداءة الوقت ومصاعب الصرف)، وشركاء الظل، وكانت عيونهم تراقب القلم بين أصابعه، يجرّدهم من لحمهم وعرقهم وأحلامهم، وفي الصباح ارتحلوا يحملون هدايا صغيرة لأطفالهم، وعائلاتهم من دبس وحلاوة(يونا جديدة للأغا ترهقهم عاما آخر،وخوفا لا يفارقهم من الدرك وفقدان الصحة) ص٦٧.

نتعرف الحياة القبلية، الشيخ أحمد ومهرته وولادتهما، ويحلّق بنا خياله إلى التاريخ فنسمع همسة عنترة وعنفوان مهرته، وتلفحنا شمس الصحراء، فنفيء معه إلى ظلّ أشجار الغرب التي تقف عملاقة جبارة (شجرتنا التي كنا نعبدها بطريقة غريبة وقاسية وغير معقولة، تتناسب مع عقولنا، وتتفق مع رغباتنا وغرائزنا نحن المبللين بماء الفرات، المعجونين مع طينه ورمله وحراشف شبابيطه) ص٢٥.

وفي ثماني لوحات جميلة متكاملة يقدّم صورة بانورامية حيّة لطبيعة الفرات وناسها وحيواناتها، يبدو من خلال شخوص القصص بأسمائهم المعروفة (الشيخ أحمد، وسليمان الراوي ونعيمة ورجب القهوجي وعمر الشي وعباس بن شوّاخ الدليمي وشاوي ورجب وجلنار) أو بصفاتهم وألقابهم ورموزهم (الرجل – المرأة – الأم – الأخ – الأب – الجدة – الآباء - الأجداد) (المرأة ش) و(الرجل ع) والجار العجوز.

يستفزُّهم القاص، فيسردون أخبارهم، ويتحركون ضمن إطار الفعل ورد الفعل، يتحاورون مرة ،ويروون مرة أخرى على لسان راوٍ عارف بدا في قصصه السبع وعلى لسان راو بضمير المتكلم في قصته(قبة دانيال).

وشخوص قصصه يتفاعلون مع البيئة الطبيعية تفاعلاً إيجابياً يؤثّرون فيها ويتأثّرون بأحداثها، يحرّكون ساكنها، ويقوّمون متحركها، وفي الحالين تبدو صورة الفرات مذهلة، والقاص يستلهم التاريخ بأخبار الفروسية، وأخبار شهرزاد في ألف ليلة وليلة. ولغة القاص واضحة جميلة ترقى إلى مرتبة اللغة الشاعرية في مواطن متعددة لاسيّما وهو يلامس المشاعر الإنسانية.

وقد اعتمد شكل قصة المقاطع المرمَّزة في ست قصص، وقصة المقاطع المرقّمة في قصة الضياع، كما اعتمد شكل قصة المقاطع المعنونة والمرقّمة في قصة (الباب الموارب).

٣-المجموعة الثالثة (قصة فنان) للقاص ابراهيم كبه، وتقع في مئة وإحدى وأربعين صفحة، وتضمُّ سبع عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة الثانية، وتعبّر عن واقع الحياة في أقطار الوطن العربي بطريقة تعكس الجانب المرفوض في هذا الواقع، ويعالج القاص الجوانب المتعلّقة بالهموم والأحزان، ومرارة العيش، وعدم التوازن في الحصول على الأهداف، ويؤكّد على مبدأ العدالة والمساواة محاولا مزج السرد القصصي بالنثر المكثّف والموحي.

ينظم قصص المجموعة الهمُّ الإنساني الذي يعيش في هذه المساحة المكانية ضمن المساحة الزمانية التي يراها القاص أو يتخيلها من خلال ذاكرة تاريخية تحاول ربط الحاضر بالماضي ومقارنته به لاستخلاص عبرة أو نتيجة تعزّز المقولة التي افتتح بها كلَّ قصة، أو عين راصدة ترصد الحاضر والمشهد لتكثيف الضوء عليه، محاولاً إبراز الحقائق التالية:نوازع الخير والشر، وثقل الحياة والعلاقات الاجتماعية، والتصدي لتيار الحياة، وكشف حقائق الحياة من خلال الحلم والواقع، والحكم والأقوال المأثورة.

سبع عشرة لوحة فنية تختبر المقولات المأثورة، وتودّي إلى حكم، تنقد الواقع والحياة، وتسعى إلى تثويره وتعديله، كل ذلك بلغة تنساب لأعماق النفس انسياب المياه إلى أعماق الأرض العطشى(اقتحم الجنس مسرى حياته، سحر يلفحه ضباب ونشوة عجماء لا تبين، اضطرم اللهب في الأحاسيس، واستعار اللذة في الجوارح، ثم ثاب إلى نفسه. وقد هدأ جيشان الرغبة. وسكن وجيب القلب، دخلت نفسه إلا من عكارة الندم وغاشية الأسف) ص٧.

ولم يهمل الطبيعة في قصصه فكانت ماثلة بسكونها وحركتها، تشاركه مشاعره وتعكس همّه وحزنه. وقد اعتمد القاص شكلاً واحداً في خمس عشرة قصة من قصص مجموعته، وهو استهلال القصة بمقولة مأثورة لشعراء وفلاسفة ورجالات تاريخ سعى من خلال القصة لاختبارها واستخلاص العبرة منها ماعدا قصتي(وضر إبليس) و(لألاء) اللتين خلتا من الاستهلال بهذه المقولة لعلّة في نفس القاص، ولعلّي ألتمس سبباً في ذلك، وهو إفساح المجال للقارئ ليختار المقولة المناسبة.

أمّا شخوص القصص فيقدّمهم القاص بأسمائهم المعروفة (الشيخ أبو العلا – ميمون – سحر – حسان – سعاد – إحسان – عرفان – غازي – مريم – بوران – نورهان – سرحان - الحاوي - جبران الأشرم – نجاة – شعلان - غيلان وسلوى وخميس وغيرهم)، أو بصفاتهم وبألقابهم (الأب - الأم – الزوجة – الراوي – ورموزهم (س). وقد اتبع تقنية السرد على لسان راو عارف يروي ما يعرف وما يشاهد في خمس عشرة قصة، وبضمير المتكلم في قصتين (عصف الريح) و(شاعر وشيطان).

٤ـ **المجموعة الرابعة (اضطرام الهويس) للقاص سامي حمزة**، وتقع في مئة وثلاث صفحات، وتضمُّ اثنتي عشرة قصة قصيرة، تعالج موضوعات اجتماعية مستوحاة من الحياة الريفية وهموم الفلاحين، والعلاقات الاجتماعية، إضافة إلى موضوعات أخرى تمسُّ حياة إنسان هذه المساحة المكانية.

ينظم قصص المجموعة الهمُّ الإنساني الذي يلفُّ حياة الإنسان الذي يعيش في بيئة الفرات، وقد اختار القاص عنواناً جامعاً يلفُّ قصص مجموعته، ذلك ما عناه بالخصوصية التي تلفُّ حياة إنسان هذه الطبيعة ومشاعره. والقاص يحمّل شخوص قصصه أفكاره وآماله وأحلامه، وينطقهم بها، ويوجّه حركاتهم وميولهم لتحقيقها، يستلهم من التاريخ أحداثه ونتائجه، وإيجابياته، ويشير إلى المستقبل الإيجابي، ويدفع باتجاهه (أتفعلها يا ولد؟ إفعلها واصنع رغبتك. واجعل من قدّها فرس ليلك، مثلما ستكون جورية فرس نهارك وغزواتك، فتكون الفارس الذي امتطى الاثنتين من الأصائل في وقت واحد، واجعل من صبحة ذرية بعدد شعاب الجبال، واجعل من جورية جذع شجرة خيل أولادك، ولتكن فارساً خلّف فرساناً) ص٧.

اثنتا عشرة لوحة فنية تحمل عناوينها حوافز ومثيرات تدفع القارئ للمبادرة والقراءة لاستجلاء ما يرمي إليه القاص، لوّن قصصه بألوان الطبيعة فكان وصفه دقيقاً للخارج والداخل ورسم الحركة (فيقبض فتحة ثوبه عند الصدر، ويمزّقها إلى سرته وينيخ على ركبته كجمل هائج رافعا وجهه إلى السماء، ضارباً صدره بألم المكبوت الذي لم يعرف الحي حبا كالذي يغلي في قلبه ولا أحد يدري) ص٦.

وهو في قصصه ينقد تصرفات الإنسان وضعفه ويثوّره للتمرد على هذا الضعف كما ينقد الحياة وضيق الحال والعادات، وقد اعتمد شكلاً مميزاً في قصصه بدا في التنصيص (وضع عنوان قصته داخل قوسين إثارة منه للقارئ علّه يهتدي إلى إيحاءات مسبقة، أو معلومات معروفة، وجاءت سبع قصص من قصصه على لسان راو عارف يروي ما يعرف، وما خبر، وما يشاهد، وخمس قصص جاءت على لسان راوٍ عارف بضمير المتكلم يمارس، ويقول، ويفعل، ويشارك في الحدث، وجاءت قصص مجموعته كلّها بالشكل السردي المألوف (وحدة النص) في حين جاءت قصة واحدة على شكل قصة المقاطع المعنونة بالاتجاهات، أربع مقاطع (فوق – تحت – فوق – عمق).

٥المجموعة الخامسة **(حرق الليل) للقاصة سحر سليمان**، وتقع في مئة وسبع وثلاثين صفحة، وتضمّ خمس عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة (الثامنة) تناقش فيها القاصة الهمّ الذاتي ومصدر القلق من التفكير بالآخر، ضمن ظروف اجتماعية تحكمها العادات والتقاليد الشرقيّة في أجواء رومانسية، يشيع فيها جوّ من الحزن والكآبة. ومن خلال هذا القلق الموشّى بالحزن تتلمس القاصة واقع المرأة الشرقية آخذة بيدها نحو مشرق الشمس لتأخذ دورها في المجتمع الجديد. (ها أنا ذا أحمل مياهي الباردة، وبراكيني التي خمدت منذ قرون، وأبحث عنك عن أصابعك التي تعرف كيف تشغلني، وكيف تخمد حممي؟ أدور في المدينة التي شهدت لقاءنا قبل ألف مائتي عام، أدور وأستعرض الأسواق والوجوه، فلا أرى وجهك النبيل بينها، لا أرى موكبك الملكي يعلن مجدك العالي) ص٥- ٦.

والقاصة تحمّل شخوصها أفكارها ونظرتها للحياة ورؤيتها للمرأة واقعاً ومصيراً، فتنطقهن بمشاعر المرأة وأحاسيسها، وتهدهد روحها لتلمس طريقها بنقد موضوعي شفاف للحياة والعادات وعلاقة المرأة بالرجل، وتستثير كبرياء المرأة، وتضع إصبعها على مواطن الداء، وتشير بالدواء، وتستعرض مسيرة المرأة عبر التاريخ مركّزة على قدرتها في تخطي الصعاب وتجاوز المحن.

ينظم قصص المجموعة ذلك البوح الأنثوي الذي عدّل مسيرة شهريار، وروّض هارون الرشيد، البوح المؤثّر الساحر الذي لو وظفته المرأة خير توظيف لوفّر لها ولأسرتها وأبنائها ومجتمعها الحياة السعيدة.

والقاصة تطرح موضوعها بصراحة وجرأة تخاطب نصفها الآخر(حاجتي إليك أو إليهم ولربما لآدم وذريته أجمعين قد تفي طلبي، وقد لا تفي، حاجة قد تكون عندك لحظات عابرة مثلما تعبر أشياء كثيرة بهدوء أخرس دونما صخب، أمّا عندي فهي قرون من الأزمنة المعتّقة كخمرة معتّقة في دنان ينزُّ من جراحها دم متخثّر يتبرعم هذا الدم كأجراس حمراء صغيرة أو وشوم ذات أشكال متحولة) ص٦١.

وتحمّل شخوصها أفكارها وآمالها ومشاعرها، وتنطقهن بها، فإذا بهن ينقدن العادات، ويواجهن النصف الآخر بالحقائق

والمشكلات والحلول، وتبقى همستها الناعمة في أذن حواء لأن تكون حواء التي روّضت شهريار، وغوت آدم، لتبقى حواء الضمير الفاعل (هي) في معركة الحياة الشريك الحقيقي لضمير الرجل (هو).

خمس عشرة لوحة فنية تمثّل حياة المرأة الشرقية ابتداء من قصة الوجود واستمرارية الحياة والعادات والتقاليد والزواج والطلاق وعلاقة المرأة بالرجل إلى المجتمع الأمثل المنشود، تستلهم قصص التاريخ من ألف ليلة وليلة، وشهرزاد وشهريار، وهارون الرشيد وجواريه.

اعتمدت القاصة في نقل أفكارها على راو عارف خبر الحياة، وعرفها، فروى أحداثها وجاء ذلك في سبع قصص، وعلى لسان راو يتكلم بضمير المتكلم في سبع قصص أخرى، وانفردت قصة (الأقنعة) بتعدد الرواة بين الضمير (هي - هو)، وفي المزاوجة هذه تبدو مهارة القاصة في إثبات حقيقة المساواة بين الرجل والمرأة والدور المشترك لكلٍ منهما في بناء المجتمع واستمرار تقدمه.

لم تهمل القاصة الطبيعة في قصصها، فقد كانت الطبيعة اللوحة الخلفية لهذه العلاقة المشتركة بين الرجل والمرأة تبدو زاهية مشرقة مع صيرورة العدالة، وقاتمة كئيبة مع لحظات من الألم والحزن.

اعتمدت القاصة شكل السرد المألوف في أغلب قصصها، وانفردت ثلاث قصص (حرق الليل - اللعب بالدم - قاع البئر) بشكل قصة المقاطع المرمّزة، وواحدة قصة (الأقنعة) بشكل قصة المقاطع المرقّمة والمعنونة، واستهلت القاصة قصة (حرق الليل) بآية قرآنية (والليل إذا عسعس) كما استهلت قصة (الأقنعة) بمقطع شعري، ونصصت عناوين بعض قصصها بقوسين لإضافة إيحاءات مسبقة تحفز القارئ لمعرفة حقيقية سابقة.

٦ـ **المجموعة السادسة (مشاهد منقوشة في ذاكرة متعبة) للقاص صبحي دسوقي**، وتقع في خمس وتسعين صفحة، وتضمُّ أربع عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة الخامسة، وهي من أطول قصص المجموعة.

تعالج موضوعات متعددة تتمحور حول الإنسان والطبيعة من حوله انطلاقاً من وحدة النضال لاسترجاع الحق، والتشبث بالأرض والروح الوطنية، وصور الألم والذكريات إلى الخيالات، والحزن، والرحيل، والإنسان، والعلاقات العاطفية والإنسانية، والحياة الاجتماعية، ولا تخلو من نقد الحياة، ومظاهر الزيف فيها، وتنكّر الأصدقاء (في المدن تتصارع الأشياء، وكأنها في سباق مع الزمن، تحاول عبثا إيجاد نقطة توازن وإقامة علاقات طبيعية معها، وتفشل حتى في امتلاك القدرة على الحركة، وتتنفس الهواء المخصص لنا) ص٦٧.

يقف القاص من هذه الأمور وقفة الناقد المحلّل، يكشف غير الطبيعي منها، وينقده (هم أجبروني على الهرب يا أمّاه، حطّموا كرامتي، مزّقوني، ثم دفعوا بي إلى ساحة الحرب وصرخوا بي: لا تهرب، لكنني هربت يا أماه) ص٨٧، ويبرز الإيجابي ويعزّزه ويؤكّد عليه (لقد بدأت المسير فلا يتعبك الانتظار، سأعود إليك حاملا في يد غصن زيتون وفي الأخرى بندقية) ص٢٦.

أربع عشرة لوحة فنية تشكّل في مجموعها صورة الإنسان في بحثه الجاد عن الحقيقة وإثبات الذات، صاغها القاص بالكلمات مصوراً الحركة (تقترب س منه، يقترب منها. تتسلّق شفتاها وجهه. تعرّيه تتعرى، تتلمس يداه وجهها، هل تحبُّ الكرز؟! يغيب وجهه في نهديها، يقبلهما، يعصرهما.. تتأوه) ص٣٢.

يقدِّم القاص شخوصه بأسمائهم وألقابهم (عبد العزيز - أبو شادي - أبو أحمد - مصطفى - لؤي - رياض الصالح - عبدالله - منار - نارا - حسن الآغا - أحمد العايد - سامر) وبصفاتهم (الوالد - الوالدة - الجار - الرجل - قصير القامة - الصديق - صاحب الغرفة) وأحياناً بضمائرهم (هو - هي)، ويحمِّلهم أفكاره ورؤيته للأحداث والأمور ثم ينطلقهم ويحركهم ليتحقق بهم ومن خلالهم ما يهدف إليه، تساوى أسلوب السرد في قصصه فجاء على لسان الراوي العارف في سبع قصص، وعلى لسان الراوي بضمير المتكلم في سبع قصص أخرى، وفي الحالتين قدَّم شكلين من أشكال القصة، ست قصص من قصص المقاطع المرقمة وثماني قصص من قصص الشكل المألوف وحدة النص، وقدَّم مدخلاً قسرياً لقصته (قصتان)، كما قدَّم مدخلاً شعرياً مقطوعتين لكلٍ من فايز خضور وسيلفا بلات في قصة (الموت)، كما قدَّم توضيحاً عرَّف فيه نارا المرأة الفراتية التي عرفت أن تهاجم داخله في قصة (نار...ويومض في حنايا الليل نجم).

٧ـ المجموعة السابعة: (المجد في الكيس الأسود) للقاصة [illegible]باح ابراهيم، وتقع في مئة وثلاث صفحات، وتضمُّ إحدى عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة الثامنة والمجموعة هي الصوت النسائي الثاني في المحافظة، وهي بوح أنثوي، بوح الروح المتمردة والعاشقة، وصحوة العاشق لمسؤولياته تجاه من يحب، كما أنَّها أحلام العاشق الضبابية، وتكشف الضوء على النصف الآخر في المجتمع (الرجل) فتعالج فكرة الزواج من مغترب، ويقظة الزوج الغافل عن واجباته وقرار الانفصال بين الزوجين، ووفاء الأصدقاء، وقصة يتيمة تعالج فكرة السرقات الأدبية (المجد في الكيس الأسود).

ينظم قصص المجموعة بوح المرأة المتطلعة دائماً نحو النور والحياة المشرقة والدور الإيجابي للمرأة، تقف القاصة خلف شخوصها تلقنهم أفكارها فينطلقون بها، وتهمس في آذانهن مشاعرها فيبحن بها باللفظ والتلميح والإشارة.

إحدى عشرة لوحة فنية رسمتها القاصة بالكلمات للمرأة في حياتها وفي عشقها، وفي علاقاتها (أجب لا ترغ وتزبدْ...أجبْ قلْ، لا تثرْ... ترفض الإجابة؟ يخبو في عينيك بريق الانتصار... تتلعثم... تودُّ لو تعتذر... كل ذلك سيان عندي... سأحيا للحظة النشوى بمفردي... سأغني الآن لحني... وأحاول الإمساك بالقلم ثانية، ولأكتب رائعتي بحروف غير التي اعتدتها...) ص١٢.

تقف القاصة خلف شخوص قصصها بأسمائهم (سعدة - فؤاد - محمد - سعيد - دلال -عمار - زينة - داني - سمير - محمود - عزيز - سامر - مروان - فريد - هدى)، وصفاتهم وألقابهم (الخادمة - الأب - الأم - الأخ - الأخت - الطفل - الرجل - الزوج - الآخر).

تلقنهم أفكارها ورؤيتها للأحداث، وتنطلقهم أو تستثيرهم للبوح والإشارة لتحقيق أهدافها. وقد اعتمدت في سردها أسلوب الراوي العارف الذي يبوح بما يعرف في ست قصص، والراوي الناطق بالأحداث في خمس قصص، وجاءت قصصها كلُّها في شكل القصة المعروف بوحدة النص.

٨ـ المجموعة الثامنة: (الخيبة) للقاص عمر حمود، وتقع في مئة وثلاث صفحات، وتضمُّ أربع عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة الثانية.

وقصص المجموعة صور من عوالم القرية، تعتمد اللفظة المكثَّفة، وتعبق بأنفاس البيئة الفراتية، تحمل هموم الواقع، وتحلله، وتنقد العادات والتقاليد السلبية، والمفاهيم الخاطئة،

وتصوِّر ببراعة الحياة الشعبية، وتدعو لما هو أجمل وأنبل، ينظم قصص المجموع ذلك الفضاء الرحب المساحة المكانية التي تحيط بنهر الفرات بناسها وطبيعتها وحيواناتها.

أربع عشرة لوحة فنية رسمها القاص بالكلمات، ووشاها بألوان الطبيعة ونفث فيها من روحه ومشاعره، فإذا هي صور متحركة تنبض بالحياة، تواجه كوارث الفيضانات والجفاف (ماذا حدث لأطفالك؟ فسقف الغرفة الخشبي قد يخرُّ للمطر ساجداً، وجدار الفخَّار قد يخشع متصدِّعاً، والريح تدير النعجات بجهتها، وتشردها بغير رجعة) ص٩.

وقدَّم شخوصه بأسمائهم (خلف – رمزي – ريمة – فاضل – بسام – خالد – محمد الجاسم – زهرة – خليل)، والصفات والألقاب (الصديق – الوالد – الطبيب – الابنة – الشريك –الكهل – المتهم – القاضي – المعلم – المدير – التلاميذ)، وحمَّلهم أفكاره ينطلقون بها ويحللون وينقدون.

أربع عشرة لوحة فنية رسمها القاص بالكلمات لطبيعة ساحرة وإنسان صلب مناضل، تقهره الأحداث فينهض من كبوته من جديد ليصنع قدره بنفسه.

اعتمد القاص في سرده أسلوب الراوي العارف في عشر قصص والراوي الفاعل بالأحداث بضمير المتكلم في ثلاث قصص، وتتفرد قصة (في الطريق إلى الحقل) في الراوي المخاطب للآخر يحاوره ويناقشه، وهي مونولوج داخلي يحاور فيها الراوي نفسه.

أمَّا من حيث الشكل الفني فقد جاءت ثلاث قصص مقاطع معنونة ومرقمة (حكاية بخات – فجر الجزيرة – وجوه في الليل) وقصة واحدة مرقَّمة، وعشر قصص جاءت على الشكل المألوف في القصة وحدة النص).

٩ـ **المجموعة التاسعة: (الطائر والدرب)، للقاص ابراهيم علُوش**، وتقع في اثنتين وتسعين صفحة، وتضمُّ ثلاث عشرة قصة قصيرة، وتحمل عنوان (القصة السادسة).

وقصص المجموعة من واقع الحياة وبيئة الفرات بأحداثها وكوارثها (أنا ظامئ لن يرويني الفرات بكلِّ مائه، هل ثمة ما يروي هذا الظمأ؟! كان السهل مليئا بالناس ولم يعد كذلك، رحلت القبيلة بجمالها ورجالها، رحلت النساء والخيام، رحل الغناء ورحلت السيوف والبنادق والوجوه الأليفة، رحل ماء الظمأ ورحلت النار الدفء ولم يبق غير التراب... التراب الذي يرحل إليه عبدالله ليرجع تراباً) ص٧.

ينظم قصص المجموعة ذلك الفضاء الرحب فضاء الفرات بطبيعته وناسه وأحداثه، وتعالج الحياة بكلِّ ما فيها من مسرات وأفراح، والالتحام بهذه الحياة والتجذر فيها، (أريد فقط أن أتنفس الهواء النقي من ظهر الفرات من ظهره مباشرة، مليئا بالأوكسجين المبرَّد، ما أريده أن أغيب فيه قليلاً، ألم نكن في الماء قبل أن نأتي إلى الغابة الأولى) ص٢٧.

يلعب النهر دورا بارزا في أحداث القصص حتى ليبدو شخصية رئيسية فيها تتمحور حوله أحداث القصص إلى جانب شخوص آخرين قدَّمهم الكاتب بأسمائهم وصفاتهم (الصبي الوحيد – الصوت – النهر – الزوجة – الابنة هيفاء – الشيخ عبود) وقد أضفى هذا الأسلوب على النص السردي جواً شفافاً باعثاً على التأمل والحلم والخيال.

ثلاث عشرة لوحة فنيَّة رسمها القاص بالكلمات للبيئة الفراتية نلحظ فيها ألوان الطبيعة بمائها وخضرتها ولون رمالها، ونسمع عويل الرياح، ونعاني من ثقل الحياة، ويبقى إنسان

هذه البيئة متجذرا في الأرض يصارعها فيصرعها وتصرعه.

اعتمد القاص في سرده أسلوب الراوي العارف في قصة واحدة هي قصة (الليلة الثانية)، وفيها يتعدد الرواة، وجاءت قصة واحدة كان الراوي الجمعي الضمير (نحن) هي قصة (دعوة إلى مهرجان الصحراء)، وإحدى عشرة قصة جاءت بضمير المتكلم، وهذه الظاهرة تميِّز المجموعة من غيرها، نسمع في حديث الرواة همس التاريخ، وحديث النهر، وبوح العاشق، وفلسفة الحياة، ونجوى الحلم، أمّا من حيث الشكل فقد جاءت أربع قصص مقاطع مرمَّزة، وقصص المجموعة التسع جاءت وفق الشكل المألوف وحدة النص.

١٠ـ المجموعة العاشرة: (الغمام) للقاص ماجد رشيد العويد، وتقع في مائة وتسع صفحات، وتضم ست قصص، وتحمل عنوان القصة الثانية، وتعالج نظرة الكاتب للحياة فهي معارك متعددة متجددة مع الذات والآخر واللغة والمقدس والحرية والماضي والحاضر، حتى ومع المستقبل، أسئلة كثيرة ومتعددة يطرحها الكاتب، ويستلهم التاريخ والتراث ويزيد ليلة على ليالي شهرزاد، ويستنطق التاريخ والآثار فإذا هي تنطق وتتكلم(هذا الحجر الذي تراه أصم أبكم، وأراه ناطقاً متدفقاً روحاً، حيا لوّحته الشمس وأنضجته حتى غدا كأنه السجيل يحطم الرؤوس المغيرة. هذا ما أراه وما قد لا تراه فدعني وشأني في الخراب أقدس سره) ص٣٨. ويقرأ التاريخ حتى يصبح التاريخ جزءاً منه، ويعالج مشكلة اللهاث وراء الغرب، فيبدو مصطفى سعيد ماثلاً أمامه وقد سقطت صفحات منه سهواً وجد من الأمانة عرضها.

ست لوحات فنية رسمها الكاتب بالكلمات قدّمت رؤيته للواقع العربي والحياة، وحمّل شخوص قصصه أفكاره وأنطقهم بها، فكانوا أسماء نعرفها (طيبة وسعاد وأحمد ويوسف وقاسم وصالح وثريا وخلف وماريا) وصفات خلعها على شخوصه، وقد اعتمد في السرد أسلوب الراوي العارف في ثلاث قصص، وأسلوب الراوي الفاعل بضمير المتكلم في ثلاث قصص أخرى، أمّا من حيث الشكل فقد جاءت خمس قصص من قصص المقاطع المرمَّزة، وقصة واحدة وفق الشكل المألوف وحدة النص.

١١ـ المجموعة الحادية عشرة: (مكابدات أبي الطيب الزعلان) للقاص بسام الحافظ وتقع في مائة وصفحة واحدة، وتضمُّ تسع قصص قصيرة، وتحمل عنوان القصة التاسعة. وتعالج هذه المجموعة موضوعات متعددة مختلفة، ومن خلالها تنقد العادات والأحكام والحداثة، وتقدِّم صوراً من أيام الاستعمار الفرنسي، وأخرى من صور النضال، وثالثة من مقاومة الصهيونية وأخيرا صورة مضحكة من حياة القرية.

وينظم قصص هذه المجموعة رؤية واعية لطبيعة هذه الموضوعات تريك المضحك والمبكي معاً وفي وقت واحد، وتعرض النقيضين معاً، لكنَّ صورة الأضعف تبدو هي الأجدى، ويبدو ذلك جلياً في قصته الأخيرة (مكابدات أبي الطيب الزعلان).

والقاص يرسم تسع لوحات مضحكة مبكية من واقع الحياة أبطالها من مجتمع الريف والمدينة على حد سواء، ومن طبيعة المستعمر والمستعمَر والغالب والمغلوب.

اعتمد القاص في سردها على الراوي العارف بما يروي وما يشاهد ماعدا قصته (ومر النهر من هنا) فقد جاءت على لسان الراوي الفاعل بضمير المتكلم، وأمّا من حيث الشكل فقد جاءت قصصه على شكل قصص المقاطع المرقمة

(أخبار أبي القاسم السيد)، و(على الهواء مباشرة)، و(المقلاع)، و(الطفلة الثالثة التي ابتدأت برسالة)، وقصة المقاطع المميزة بحروف الهجاء (الذي حارب بلا سيف)، وقصة المقاطع المرقمة بأجزاء الجسم (قص الشكل واجمعه)، وجاءت قصة (ومرَّ النهر من هنا) على شكل القصة المألوفة وحدة النص.

وجاءت قصة (لا تزال القضية منظورة) على شكل جلسة محكمة.

١٢ـ المجموعة الثانية عشرة: (قمر على بابل) للقاص د.محمد ابراهيم الحاج صالح، وتقع في أربع وثمانين صفحة، وتضمُّ اثنتين وثلاثين قصة قصيرة، وتحمل عنوان القصة الخامسة عشرة، هي مجموعة من عالم الحيوان مادتها وشخوصها، وتنقلنا إلى عوالم كليلة ودمنة بأحداثها وطرافتها، والعبر المستقاة منها، وتنفرد القصة السابعة منها بالرمز إلى العرب والصهاينة، ويعتمد القاص فيها أسلوب ابن المقفع في السرد على لسان الراوي العارف الذي يروي ما خبر وما عرف وما شاهد، ويمزج السرد بالحوار، وقصص المجموعة كلها جاءت على شكل القصة المألوفة وحدة النص.

تقودنا الجولة التحليلية للمجموعات المدروسة إلى استخلاص النتائج التالية:

١ المجموعات القصصية المدروسة

تتناول بيئة نهر الفرات ومدينة الرقة بأشكال وصور متعددة، والإنسان بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها ومرتحلاً عنها، وإنْ خرجت بعض القصص عن هذا الإطار، فإنَّ ذلك يعود لغاية في نفس المبدع. وتناول هذا الموضوع بالذات يهب قصص المجموعات هوية خاصة، لا نبالغ إذا قلنا:

إننا نتعرف طبيعة هذه المنطقة من خلالها، نشتمُّ عبير الأرض في خيرها وعطائها، ونستمتع برؤيا الخضرة في رحابها، ونسعد سعادة إنسانها، وإذا ما انقلبت الصورة إلى ضدها لسبب ما أو لآخر من صور غضب الطبيعة، وجفاف المطر، وفيضان النهر، عصرنا نفوسنا ألما وحزنا لهول ما نرى وما نقرأ وما نسمع.

والشخوص التي تقدِّمها قصص المجموعات، سواء أكانوا بأسمائهم أو بصفاتهم وألقابهم شخوص هذه البيئة الصلبة، مسكونون فيها، وتعيش في ضمائرهم، وأعماق نفوسهم، نعرفهم بصفاتهم قبل أسمائهم، نعرفهم بصبرهم وجلدهم، وبدأبهم وخبرتهم، وهم يعانون الألم والفاقة والعوز والمرض، يصارعون الطبيعة دون كلال أو ملل، تقل ساعات سعادتهم، وتكثر أيام شقائهم، ولا يزدادون إلا إصراراً، وبين القهر والانعتاق، والرفض والقبول، يقطعون أيام العمر، فيزدادون خبرة وتجربة، ومن هنا كانت القصة موقفاً تعبِّر عن إنسان البيئة ونظرته للحياة وعلاقته بها.

٢ـ الشكل القصصي:

نطالع في قصص المجموعات أنماطا متعددة، أبسطها الشكل السردي المألوف الذي يحافظ على بنية القصة، ومسيرة اللقطة فيها، وتأزم الحدث، ولحظة التنوير، ثم شكل التقطيع إلى مقاطع والذي انتهى بعنونة لهذه المقاطع أو ترميزها، وقد فتن بعض القصاصين في التقسيم فاتخذ من الجهات أو من أعضاء الجسم عناوين لمقاطع قصته، كما اختار بعضهم مطالع شعرية أو مقولات مأثورة وهذا ما نلحظه عند عدد كبير منهم، ونلحظه واضحاً عند إبراهيم كبه، وسحر سليمان، وهذه الأنماط التجريبية في قصص المجموعات المدروسة بدورها تشكِّل علامات بارزة جديرة بالدراسة والتقدير، ومن هنا

كانت القصة علامات مميزة للقصة الفراتية في محافظة الرقة.

٣ـ **تقنيات السرد في قصص المجموعات متعددة ومتنوعة**، وقد تتعدد الأصوات في القصة الواحدة بل قد يتماهى القاص/المبدع مع رواته، ويمزج الأساليب المتعددة في النص الواحد من سرد وحوار وتداع، وهذه التقنيات تشير إلى قدرة فنية لدى القصاصين مكّنتهم من تطويع أدواتهم وتطوير فنّهم.

٤- نلحظ في قصص المجموعات لغة فصيحة سليمة، ترقى إلى مستوى اللغة الشاعرية لغة الحلم والموسيقى والخيال.

٥- تشترك قصص المجموعات بصفة الأسلوب الساخر، إلى جانب اشتراكها بالموضوع المطروق، واللغة الشفافة، ولكنَّ السخرية تبقى في حدود الغمزة واللمزة والتلميحة، أو لنقل الهمس غير المسموع، والبسمة الساخرة.

6- الصوت النسائي الذي طالعناه في المجموعتين المدروستين، صوت واثق في تناول موضوع علاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة المرأة مع نفسها ومع غيرها، ولكنّه مازال يعيش متأثرا بوطأة الأعراف والتقاليد، والآمال معقودة للنهوض بالمرأة لتتبوأ مكانها اللائق بها.

7- استلهم عدد من كتاب القصة التراث، وكان لليالي ألف ليلة وليلة وشهرزاد حضور مميَّز عند إبراهيم خليل، وإبراهيم علوش، كما كان للشخصيات والأحداث التاريخية حضور مميز عند إبراهيم كبه وسامي حمزة وسحر سليمان وصبحي دسوقي وكان لكليلة ودمنة حضور واضح عند سامي حمزة.

وهذه الظاهرة إن دلّت على شيء فإنّما تدلُّ على وعي هؤلاء المبدعين لقيمة تراثنا الأدبي أولاً، وعلى قدرتهم في التعامل بين جاذبية الحداثة واستلهام التراث الأدبي العربي ثانياً.

القصص القصيرة في محافظة الرقة:

1	خليل جاسم الحميدي	المغنّي والنخلة	اتحاد الكتاب العرب	1998
2	إبراهيم خليل	البازيار الجميل	—	1998
3	إبراهيم كبة	قصة فنان	—	1977
4	سامي حمزة	اضطرام الهويس	—	1998
5	سحر سليمان	حرق الليل	—	1997
6	صبحي الدسوقي	مشاهد منقولة في ذاكرة متعبة	دمشق	1984
7	نجاح إبراهيم	المجد في الكيس الأسود	—	—
8	عمر حمود	الخيبة	—	1999
9	إبراهيم علوش	الطائر والدرب	—	1997
10	ماجد رشيد العويد	الغمام	—	1999
11	بسام الحافظ	مكابدات أبي الطيب الزعلان	—	1994
12	د. محمد إبراهيم الحاج صالح	قمر على بابل	—	1993

□□

الزميـــل الـــدمث.. المتانق دائماً

□ أيمن الحسن

أمام توجع الوطن يهون التوجع
برحيل
الأهل والأقارب،
الأصدقاء
والزملاء...

.. وتطول قائمة الافتقادات، كل يوم افتقاد يدمي القلب، آخر يشقُّ الروح، يُبكي الحجر...

كنت في مبنى اتحاد الكتّاب عندما أخبرني الحاج رياض الخبر المفجع:

ـ لقد كان مريضاً في الأيام الأخيرة، وعانى الكثير من الآلام المبرّحة.

ولم أصدّق ما أسمع.

إنَّ من التقيته المرّة الأولى في المركز الثقافيّ الروسيّ خلال أمسيَّة للقصة القصيرة جداً، فأخبرني أنَّه قرأ مجموعتي الفائزة بجائزة الشارقة "العودة.. ظافراً" هناك في المغترب حيث كان موفداً لتدريس اللغة العربيَّة.

جلست على كرسيٍّ قريب منّي في مكتب فرع دمشق لاتحاد الكتّاب العرب، يعتصر الألم قلبي أسفاً عليه، وعلينا جميعاً في هذه الأحوال التعيسة التي تعيشها بلدنا الحبيبة سورية، وتمنيت لو أن الظروف أحسن إذاً لزرته مع بعض زملائه في جمعية القصّة والروايّة ومحبّيه الكثيرين لنطبع قبلة وفاء على جبهته العريضة، فالأستاذ عبد الكريم السعدي طيب القلب رفيع الأخلاق: صحيح أنَّه ينفعل أحياناً لكن سرعان ما يعود إلى طبيعته الهادئة الرزينة.

كثيراً ما التقينا في اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين إذ يظهر بدماثته متأنقاً في بهاء ليُقدّم شاعراً أغلب الأحيان.

اشتركنا في إدارة جمعيّة القصّة والرواية مقرّراً وهو أمين السرّ. ولطالما سبقني إلى أخذ البريد الوارد من الديوان، ومطالعته بإسهاب. ثم ـ بعد انتهاء الاجتماع الشهري للجمعيّة ـ يطالبني أن نجلس معاً، لنناقش بعض المسائل المهمّة كمهرجان القصّة وندوة الرواية السنويين ومسائل أخرى...

ولوجه الحقيقة أعترف: قلّما تغيّب عن حضور اجتماع، بل إنّه نعم المواظب المثابر على حضور الجلسات دائماً حتّى قبل أن يصبح أميناً للسر.

أهداني ديوان شعر، سررت به كذلك ابنتي التي وجدته هدية رائعة من إنسان نبيل؛ ديوان شعر معنون باسمها، ومن فينوس؟

ـ كوكب في السماء يطلق عليه العرب اسم الزهرة، يرمز إلى الأنوثة والرقة والشعر، وهو كذلك إلاهة الخصب والجمال عند الرومان.

وإن نسيت لا أنسَ ذهابنا معاً إلى مهرجان القصة في محافظة طرطوس واستقبال مدير الفرع لنا الأستاذ غسان كامل ونوس استقبالاً يليق بمحافظة نكن لها ـ كما باقي محافظات قطرنا الحبيب ـ كلَّ المحبّة والتقدير. كما لا أنسى تلك اللفتة الإنسانية الكريمة من سيادة محافظها آنذاك الذي ندب السيدة زوجته للحضور بدلاً عنه مقدمة اعتذاره عن الحضور الذي كان يعتزمه لولا انشغالات مهمّة لا ترحم.

مضى الزميل العزيز موغلاً في الغياب فكيف تفارقني ابتسامته المفعمة، تنبع من صميم روحه لتطفح ورداً وبراءة.

لقد كان قريباً من القلوب، محبوباً من الجميع، وكم حزن الأصدقاء عندما أخبرتهم بوفاته حتى أولئك الذين كانوا يناكدونه أحياناً.

للراحل الفقيد الغالي الرحمة وجنات الخلد، ولأهله وذويه الصبر والسلوان على ألم المصاب

"كان هناك

ينتظر دخولي

ليقول لي ما كان قد خبأه

كان هناك

بين حروفه

المطفأة

كان يقول ويقول حتى كدت أن

أسمعه*

الدكتور عبد الكريم السعدي عضو اتحاد الكتّاب العرب ـ جمعية القصة والرواية ـ والاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، امتلك طاقة عطاء كبيرة وقلماً دفاقاً فتنوعت كتاباته في أجناس أدبية عديدة من قصة وشعر ومسرح ورواية ونقد...

كما أنه دائم الحضور والمشاركة في نشاطات المراكز الثقافية. وقد أصدر أكثر من عشرين كتاباً متنوعاً.

فهل رحل ؟

□□

* قصيدة فراق للشاعر حمود الشايجي من ديوانه عشق.